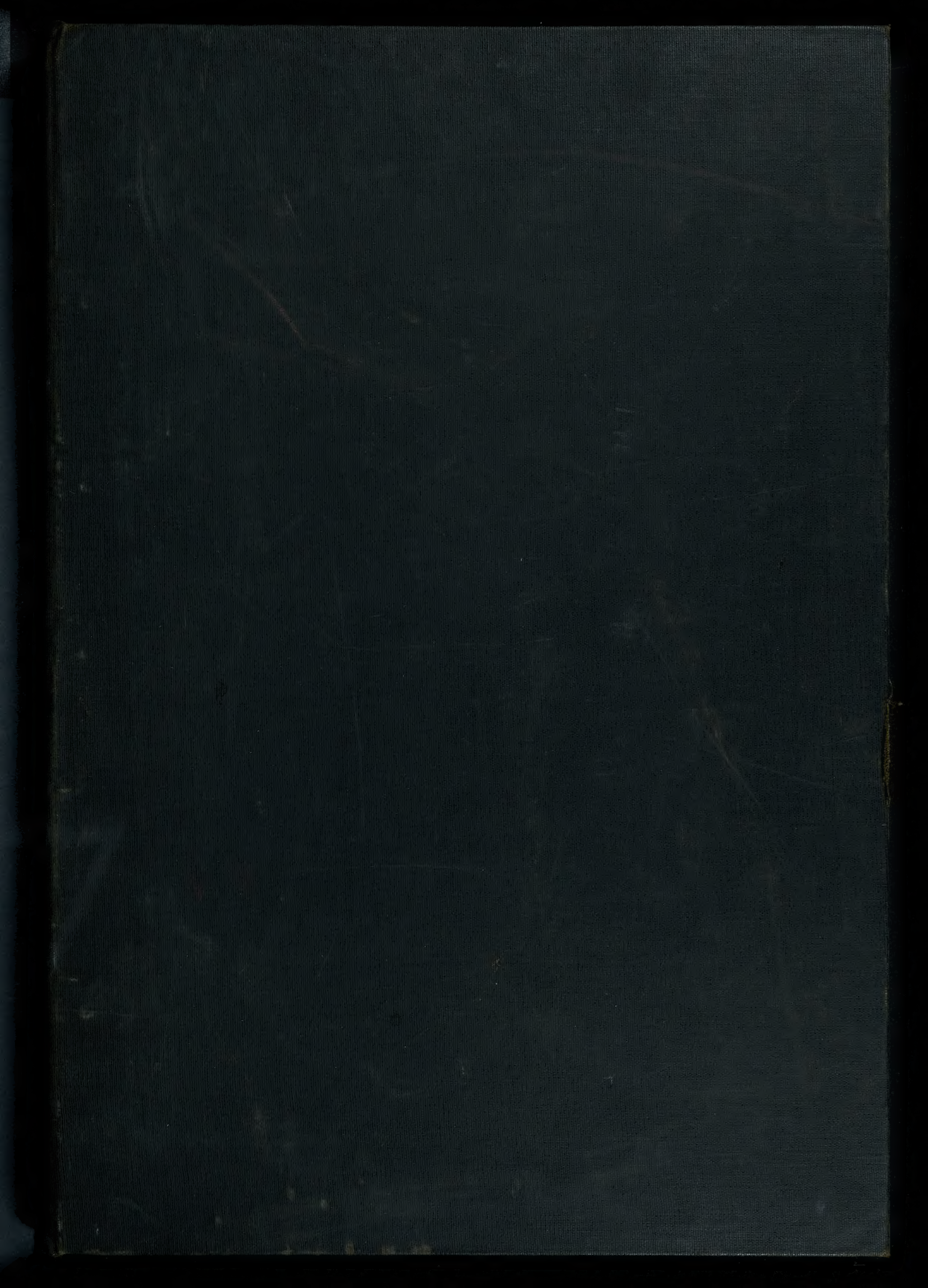
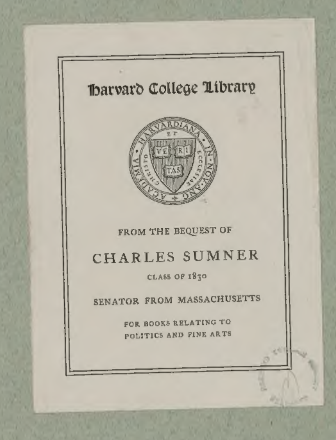
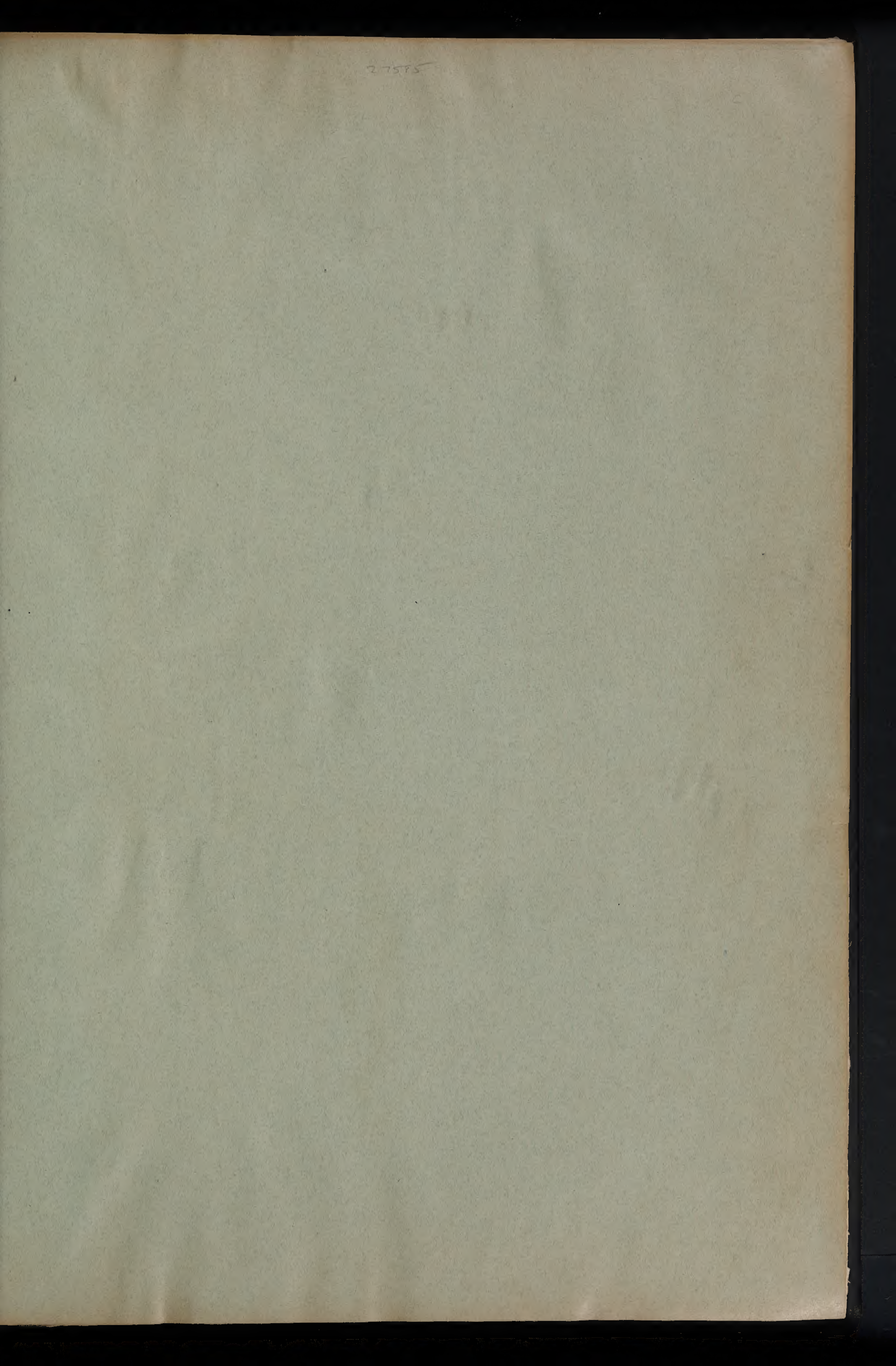






LES

GEMMES ET JOYAUX

DE LA COURONNE

AU

MUSÉE DU LOUVRE

EXPLIQUÉS

PAR

M. BARBET DE JOUY

MEMBRE DE L'INSTITUT

DESSINÉS ET GRAVÉS A L'EAU-FORTE D'APRÈS LES ORIGINAUX

PAR JULES JACQUEMART

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, MEMBRE DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE VIENNE, CHEVALIER DE L'ORDRE DE FRANÇOIS-JOSEPH

INTRODUCTION

PAR

M. ALFRED DARCEL

DIRECTEUR DU MUSÉE DE CLUNY



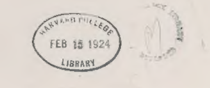
PARIS

LÉON TECHENER

52, RUE DE L'ARBRE-SEC, AU PREMIER

PRÈS LA COLONNADE DU LOUVRE

MDCCCLXXXVI



CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND.

LES

GEMMES ET JOYAUX

DE LA COURONNE

INTRODUCTION

Si la collection des Gemmes et Joyaux conservés dans la galerie d'Apollon, au musée du Louvre, l'emporte sans conteste sur chacune de celles que possèdent les autres musées rivaux, l'ouvrage qui la reproduit est une œuvre unique.

Mais la salle des Gemmes dans le musée des Offices, à Florence, dont quelques pièces d'ailleurs sont venues de France; mais le trésor impérial d'Autriche avec ses régalia, dont plusieurs datent du temps de Charlemagne; mais les deux vitrines du musée du Prado, à Madrid, qui semblent renfermer un démembrement de notre ancienne collection royale; mais la Grüne Gœwelbe de Dresde, enfin, possèdent des œuvres qui peuvent rivaliser, sinon par le nombre, du moins par le choix de la matière, l'harmonie des formes et la richesse de la monture avec ce que le Louvre possède de plus beau, tandis qu'aucune de ces collections n'a trouvé pour fixer son image un artiste de la valeur de Jules Jacquemart. « Un graveur unique, tel qu'on n'en vit jamais, tel qu'on n'en verra plus », ainsi que Charles Blanc, ce maître de la plume, le disait de ce maître de la pointe.

Et il ne s'aventurait pas dans ses vues d'avenir. Car si l'on ne peut prévoir ce que celui-ci réserve, il est certain que jamais la nature ne se répète et que, quelque merveilleusement doué que soit un artiste, il ne sera jamais identique à un autre qu'il prétendra renouveler. Il sera lui, et sa manière exclura toute ressemblance, parce qu'elle sera personnelle. Telle fut celle de Jules Jacquemart. Il est impossible de ne point dire son nom devant l'une quelconque de ses eaux-fortes qu'il n'aurait point signée, et c'est pour cela que cette œuvre est unique, et que jamais on n'en pourra faire une semblable.

Celui qui, par impossible, croirait qu'il va la feuilleter d'une main distraite ne tarderait pas à s'arrêter, attentif, devant chacune des manifestations d'un talent si souple qui, variant ses procédés selon la nature des choses qu'il doit représenter, donne la sensation de leur intimité même. Le rendu ne s'arrête pas à la surface; il pénètre la matière, et en dit la transparence ou l'opacité, la mollesse ou la résistance, en même temps qu'il en exprime l'éclat ou le mat, le luisant ou le velouté, le gras enfin ou la sécheresse. Ces dons de la couleur, il les ajoute aux qualités de la forme exacte, de telle sorte que ceux que les mérites de l'interprétation intéressent avant tout, ainsi que les curieux de la forme seule et de l'apparence des choses, sont également séduits. Aussi c'est la vue des merveilleuses eaux-fortes que Jules Jacquemart avait déjà commencé d'exécuter depuis plusieurs années qui donna l'idée à M. H. Barbet de Jouy d'entreprendre l'œuvre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne.*

Les planches par lesquelles J. Jacquemart débuta pour illustrer l'*Histoire de la Porcelaine*[1] que son père avait écrite en collaboration avec M. Edmond Le Blant, celles qu'il exécuta ensuite pour une *Histoire de la Bibliophilie* et qui figurent l'histoire de la reliure d'après ses monuments, estampes que M. Techener eut aussi le mérite de commander, celles enfin que la *Gazette des Beaux-Arts* faisait paraître à de trop longs intervalles prouvèrent à l'érudit qui songeait à publier les merveilles du lapidaire et du joaillier confiées à sa garde, que jamais il ne rencontrerait ailleurs un pareil interprète. L'artiste était fait pour l'œuvre comme l'œuvre semblait destinée à l'artiste.

Et cette dernière est revenue par une sorte d'affinité naturelle à l'éditeur qui avait eu l'honneur de deviner dans le débutant quel graveur il serait un jour, ou plutôt il était déjà. Car il n'eut rien à pressentir; Jules Jacquemart fut dès ses premiers essais l'artiste libre, original, à la pointe agile et primesautière que l'on admire en ses dernières œuvres.

Les vélins où il avait peint à l'aquarelle les porcelaines qu'on allait lui demander de traduire par du blanc et du noir étaient des chefs-d'œuvre d'exactitude, de couleur et de charme. Pour ceux qui les connaissent, ce ne furent que les prémisses des éclatantes aquarelles qu'il exécuta pendant le siège de Paris, dans l'intervalle de ses pénibles stations aux avant-postes avec les tirailleurs de la Seine où il s'était enrôlé, et avec lesquels il fit vaillamment et simplement son devoir, et de celles, plus connues, qu'il enlevait d'une main si ferme, conduite par un œil si juste, aux environs de Nice ou de Cannes. Par une cruelle ironie du destin, Jules Jacquemart se livrait à ces gaietés de la couleur, tandis que, la phtisie le menaçant, il allait demander en vain la santé à l'air pur et au chaud soleil des bords de la Méditerranée.

Mais quelle ombre de lui-même nous ramenait, à chaque retour de l'été, ce jeune homme élégant, à l'œil vif et plein de vie, que nous avions connu à ses débuts, et chez qui le talent survivait à la santé!

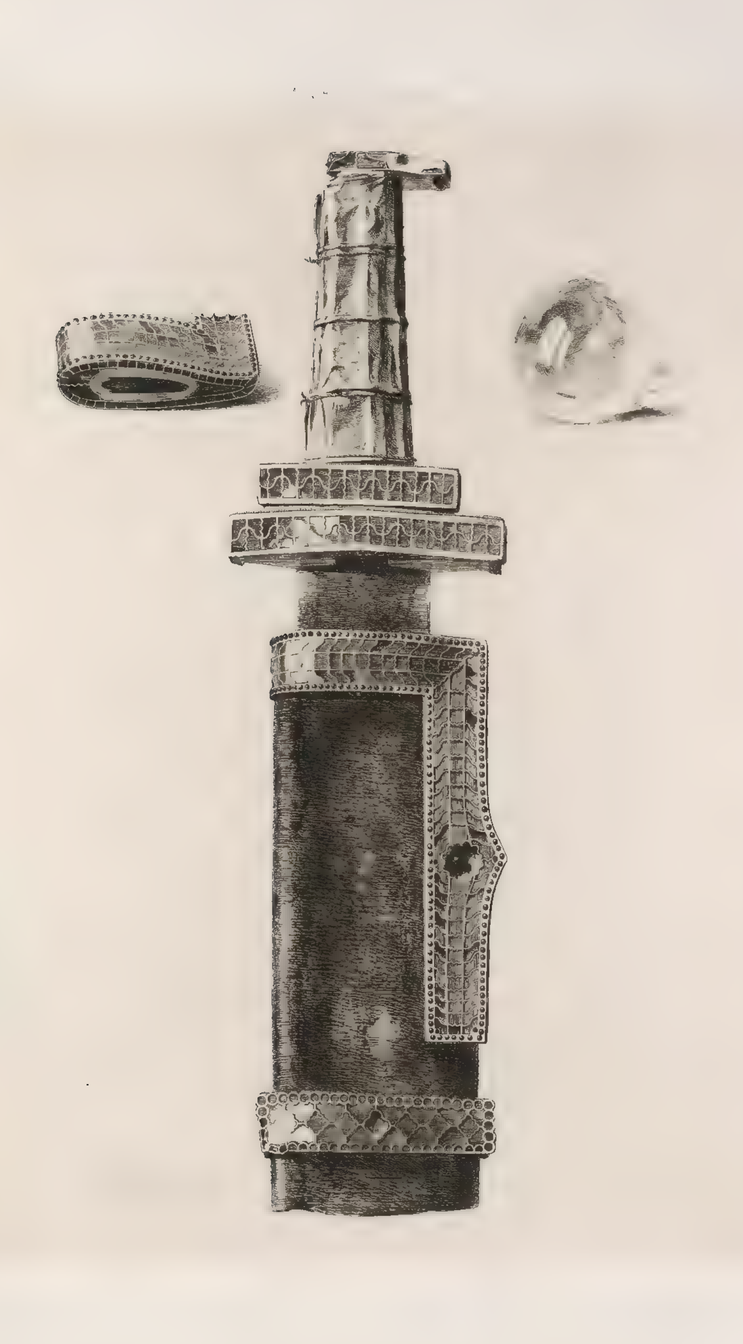
Aucune différence n'existe, en effet, entre aucune des planches des *Gemmes et Joyaux de la Couronne,* bien qu'un long intervalle d'années en sépare l'exécution.

M. Henri Barbet de Jouy en avait publié un premier tirage, fait à petit nombre, destiné surtout à ses amis et à un cercle restreint d'amateurs, sans paraître se soucier beaucoup d'appeler le public vers cette œuvre dont il se montrait comme jaloux. Aussi les planches que M. Léon Techener offre aujourd'hui à ce public que l'on n'avait guère sollicité possèdent-elles les finesses qu'on remarque sur les premières épreuves. Les mêmes soins ont été apportés à leur tirage, et le même texte les accompagne : ce texte net et précis où M. Henri Barbet de Jouy analyse, classe et décrit chacune des pièces, et fait l'histoire de celles qui en ont une.

Œuvre d'art et d'érudition tout ensemble, les *Gemmes et Joyaux de la Couronne* sont le plus beau livre qui jamais ait été fait sur la plus belle des collections.

Alfred DARCEL.

1. *Histoire artistique, industrielle et commerciale de la Porcelaine*, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant, enrichie de 29 eaux-fortes de Jules Jacquemart. *Paris*, 1862; 3 parties in-folio. Éditée par M. Techener.



ÉPÉE DE CHILDÉRIC I[er]

ROI DES FRANCS, MORT EN 481

ET

GLOBE DE CRISTAL DE ROCHE

TROUVÉS DANS SA SÉPULTURE, A TOURNAY

La forme de l'arme est celle de l'épée romaine. Elle était portée du côté gauche. Un or très pur, battu au marteau et réduit en lames, compose le revêtement de la poignée; c'est également l'or, mais travaillé au ciseau, qui constitue le pommeau de l'épée, dont près d'une moitié manque. Sur le milieu du pommeau l'on peut remarquer le commencement de l'ornementation qui est reproduite avec un développement complet sur la double garde et sur les trois pièces dont le fourreau de l'épée était garni.

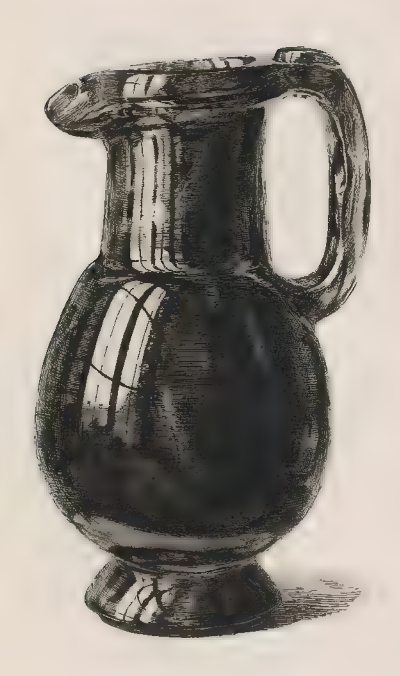
Cette ornementation, qui a l'apparence d'une mosaïque translucide dont les interstices seraient cloisonnés d'or, est d'une exécution tellement précise qu'en aucun temps on n'eût su mieux faire. L'or en est la base; c'est dans l'or que sont emboîtées les sections de verres ayant uniformément la couleur et la transparence du grenat, dont est formé le pavage qui épouse tous les contours et revêt toutes les surfaces; ce sont des lames d'or qui, interposées entre les sections de verres, dessinent les différents réseaux qu'a imaginés le caprice de l'orfèvre.

Des trois pièces d'orfévrerie décorant le fourreau, deux ont été dessinées en la place qu'elles y occupent; la troisième, en raison de la coupure qu'a motivée le format de notre publication, a été reportée au haut de la planche, à gauche. C'est celle qui garnit l'extrémité du fourreau qu'elle termine, et elle se distingue des deux autres par la cornaline blanche évidée en anneau, que l'on remarque en sa partie inférieure. Cette pièce est fragmentée et a perdu l'appendice qui, remontant sur le bord du fourreau, répétait au bas, mais dans le sens contraire, le motif qui se voit descendant dans l'agrafe rapprochée de la garde.

L'épée de Childéric a été donnée au roi Louis XIV, en 1665, par Léopold I[er], empereur d'Allemagne.

Elle est conservée dans le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque nationale, et est le plus ancien monument de la monarchie française.

(N° 3 de notre Notice, Antiquités mérovingiennes.)



VASE ANTIQUE DE SARDOINE

Hauteur, $0^{m},175$. — Diamètre, $0^{m},090$.

Il est taillé dans un bloc de sardoine orientale, de couleur très sombre et très intense.

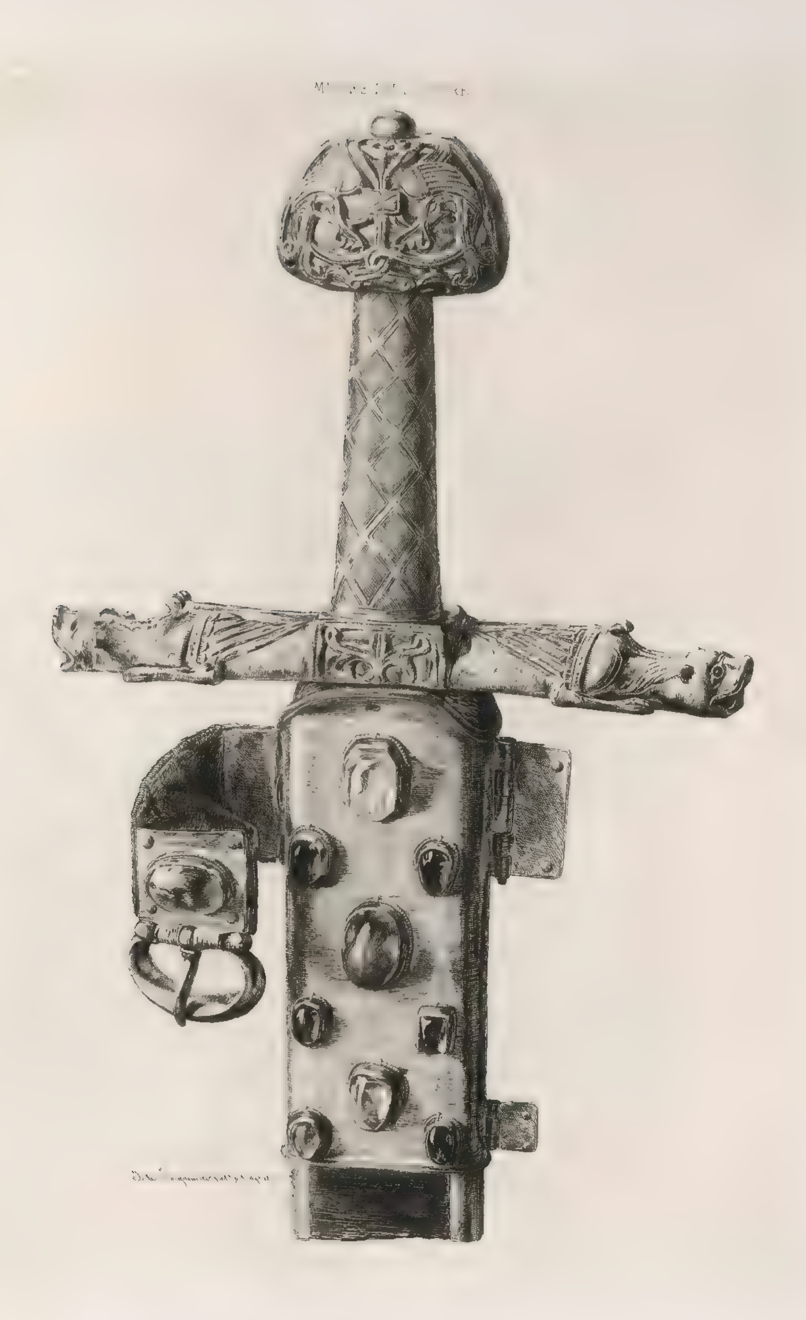
Les peuples de l'antiquité ont aimé passionnément les matières précieuses, et leurs artistes les ont travaillées avec une habileté que les modernes n'ont jamais surpassée. Pline raconte comment le triomphe de Pompée introduisit à Rome les vases et les coupes de matières précieuses ou ornés de pierreries; il les nomme *Gemmata potaria*. Le cristal de roche dont il parle d'abord semble avoir été beaucoup plus rare dans l'antiquité qu'il ne l'est devenu dans les temps modernes; quoique les Romains n'aient pas ignoré qu'on en trouvait de très beau dans les Alpes, ils estimaient surtout celui qui venait d'Orient, et le cristal de l'Inde était préféré à tout autre. Ce qu'ils recherchaient, et avec raison, c'était sa belle eau; lorsqu'il était sans défauts, ils se gardaient bien de le cacher sous des gravures. « *Pura esse malunt... nec spumæ colore, sed limpidæ aquæ,* » telles sont les expressions fort justes que l'on trouve dans Pline; et elle n'est pas moins vraie cette gracieuse image d'un poète : « Cristal, eau enfermée dans la pierre, « dis-moi qui t'a congelé? — Borée? — Ou qui t'a fondu? — Le vent du Sud? »

Un globe de cristal de roche tel qu'est celui gravé ici contre (sur la première planche de ce recueil), ne représente-t-il pas bien la boule d'eau congelée dont parle le poète grec? Nous ne saurions douter combien, au cinquième siècle, un objet semblable était estimé d'un roi franc, combien il avait dû lui paraître curieux et rare, puisqu'il fut enfermé près de lui dans sa sépulture avec ses armes, et les armes ont toujours été ce qu'un guerrier eut de plus cher. Les chefs barbares qui attaquèrent l'empire romain s'éprirent des objets brillants et des fabrications délicates dont les maîtres du monde avaient emprunté le goût et l'usage aux nations plus rapprochées qu'eux de l'Orient; le sort des combats fit passer en d'autres mains cette portion fragile des dépouilles conquises, et l'historien de Charlemagne, Éginhard, sait fort bien observer que les Francs enlevèrent avec justice, aux Huns, ce que les Huns avaient injustement enlevé aux autres nations.

C'est par cette transmission que, dès les premiers siècles de la monarchie française, les vases de matières précieuses, taillés en Orient, en Grèce, à Rome, furent connus, recherchés et gardés dans les trésors des rois. Nous verrons, plus loin, Aliénor d'Aquitaine offrir à son fiancé le roi de France un vase antique de cristal de roche, et Suger, abbé de Saint-Denis, faire enrichir par l'art de ses orfévres ce vase et d'autres de semblable nature, ayant une même origine.

Le vase de sardoine de la Collection de la Couronne a été jugé assez rare pour que le nom de Vase de Mithridate lui ait été attribué et se soit conservé par tradition.

(N° 413 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



ÉPÉE DE CHARLEMAGNE

Longueur de l'arme dans le fourreau. . . . . . 1m,000.

La poignée de l'épée, l'étui du fourreau et la boucle du ceinturon sont d'or.

Les deux grosses pierres, de forme ovale et taillées en cabochons, sont des saphirs pâles : l'un décore la plaque de la boucle, l'autre est au milieu de l'étui du fourreau; au-dessus de ce gros saphir est une topaze taillée, et au-dessous une autre topaze polie irrégulièrement. Ce sont quatre améthystes qui cantonnent le saphir, et les deux pierres posées en bas sont un grenat et un cristal de roche.

L'enlacement dont les courbes capricieuses s'enroulent et se déploient sur le pommeau de la poignée est composé de l'accouplement de deux oiseaux fabuleux du genre que les anciens ont nommé phénix, auquel ils ont prêté des vertus surnaturelles.

L'animal ciselé sur les extrémités des deux branches de la garde est un lion, mais un lion ailé tel que sont ceux qu'on voit sur les monuments asiatiques qui si souvent ont inspiré les artistes du moyen âge. Les yeux sont formés par des perles de lapis.

La fusée de la poignée (c'est la partie que saisit la main) est moderne; la plaque d'or losangée dont elle est revêtue a remplacé, au commencement de ce siècle, une ornementation de travail presque semblable, à cela près, que chaque losange contenait une fleur de lis ciselée. Ce manche, fleurdelisé, avait déjà été substitué à la fusée primitive, qui ne nous est connue par aucun dessin.

L'épée de Charlemagne était au nombre des ornements royaux qui, gardés dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, n'en sortaient que pour servir au sacre et au couronnement des rois. Les relations des sacres la désignent toujours comme étant l'épée de Charlemagne, et Guillaume de Nangis, dans la vie du roi Philippe III, qui fut sacré à Reims l'an 1271, nous a dit quel était son nom : on la nommait Joyeuse. Le roi la recevait des mains de l'archevêque et la remettait au connétable qui la portait dans l'église pendant toute la durée du sacre et, après la cérémonie, de l'église au palais. Au sacre de Charles VI, ce fut Louis, frère du roi, âgé de dix ans, qui porta Joyeuse. Pendant toute la durée du sacre et couronnement de Napoléon Ier, l'épée du fondateur de la dynastie carlovingienne, la couronne impériale et le sceptre à son effigie ont été portés, sous le nom d'honneurs de Charlemagne, par trois maréchaux de l'empire.

Elle est aujourd'hui conservée dans le Musée des Souverains.

(N° 20 de notre Notice, Antiquités carlovingiennes



CALICE CRISTAL DE ROCHE

Hauteur, 0,220. — Diamètre, 0,100.

Œuvre du douzième siècle, il est un des premiers modèles du petit calice, en forme de coupe, que l'Église latine a substitué au grand calice à deux anses qui antérieurement servait pour la communion, lorsqu'elle était donnée sous les deux espèces du pain et du vin.

Il est l'un des très rares exemples des calices de verre, car le temps était proche où l'or et l'argent allaient presque exclusivement remplacer toutes les autres matières pour la fabrication du vase sacré. Le cristal de roche, qui n'est pas fragile comme le verre, plus éclatant et plus limpide, était parfaitement approprié à l'usage pour lequel cette coupe a été taillée; sa forme, imitant le calice d'une fleur, est très pure; l'évasement du pied est habilement ménagé.

Nous avons dit avec quelle supériorité les artistes de l'antiquité ont travaillé le cristal de roche; Pline, que nous avons déjà cité, parle des gravures dont ils savaient le décorer : « Néron, dit-il, en apprenant sa déchéance, brisa, dans un accès de colère, deux vases de cristal » pour punir son siècle et ne laisser à personne après lui l'honneur d'y boire. » Suétone nous apprend que l'empereur nommait ces vases *Homerii,* parce que les gravures dont ils étaient ornés représentaient des sujets empruntés aux poèmes d'Homère.

L'art de tailler et de graver le cristal avait survécu à la civilisation romaine; il n'est pas douteux qu'il ait été pratiqué à Byzance, sous la protection des empereurs d'Orient; mais il est plus intéressant pour nous de constater qu'il n'avait pas disparu dans nos contrées occidentales. Le Musée britannique possède, depuis peu d'années, un disque de cristal de roche d'une date précise: L'histoire de Suzanne est gravée sur ce disque; des inscriptions latines expliquent les différentes scènes, et autour du sujet central on lit : LOTHARIUS.REX.FRANC.FIERI.JUSSIT. [Lothaire, roi des Francs, a fait faire.] Nous pouvons envier la possession d'un monument national, exécuté pour l'un des derniers princes de la famille carlovingienne, et précieux spécimen de l'art de la gravure sur pierre dure, dans nos contrées, à la fin du dixième siècle.

La coupe du calice, que reproduit la planche IV, nous fait connaître quel était le degré de cet art au douzième. Les enroulements qui la décorent sont intaillés en creux; le dessin n'en est en aucune façon emprunté à l'Orient, et il est en parfait accord avec le style des montures qui sont d'argent doré, ciselé, et gravé. Nous croyons, au contraire, d'origine orientale et d'un temps antérieur le pied de cristal; les animaux ressemblant à des gazelles, qui sont sculptés en relief sur la base, sont une reproduction des monuments asiatiques. L'orfèvre qui a fait ou monté le calice au douzième siècle s'est servi pour le pied d'un fragment provenant d'un hanap plus ancien.

(Nº 138 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791)


VAS DOMINO

VASE ANTIQUE DE SARDONYX

MONTÉ PAR LES ORFÈVRES DE SUGER

Diamètre du vase, 0m,120. — Hauteur totale, 0m,355.

Le vase est de même nature et de même origine que celui qui est gravé sur la planche II.

La monture d'orfévrerie ajoutée pour l'agrandir et l'approprier à l'usage auquel il était destiné, est d'argent doré, travaillé au repoussé, et ciselé; elle est ornée de filigranes et enrichie de pierres fines et de perles.

Complétons l'inscription tracée sur le pied, dont notre gravure n'a pu donner qu'une partie: DUM LIBARE DEO GEMMIS DEBEMUS ET AURO, HOC EGO SUGERIUS OFFERO VAS DOMINO. [Puisque nous devons faire les libations à Dieu avec les gemmes et l'or, moi Suger j'offre ce vase au Seigneur.]

Les deux vers que Suger a eu la bonne pensée de faire inscrire sur la monture de son vase de sardonyx, nous les retrouvons dans le livre qu'il a dicté sur les actes de son administration; qu'il nous soit permis de placer ici l'extrait du très curieux passage où il désigne les vases sacrés acquis et ornés par ses soins : « Comparavimus etiam præfati altaris officiis calicem pretiosum quod est de sardio et onice... » [Nous avons aussi acheté pour le service du même autel un calice précieux d'un seul morceau de sardonyx, c'est-à-dire sardoine et onyx...] Puis il continue : « Vas quoque aliud huic ipsi materia, non forma persimile, ad instar amphoræ adjunximus, cujus versiculi sunt isti : *Dum libare Deo gemmis debemus et auro, — Hoc ego Sugerius offero vas Domino.* » [Nous y avons joint, en guise d'amphore, un autre vase de la même matière, mais de forme différente, sur lequel sont ces vers : Puisque nous devons faire les libations à Dieu avec les gemmes et l'or, moi Suger j'offre ce vase au Seigneur.] Ce vase était donc l'amphore pour les libations, et puisque Suger nous dit qu'il l'a réuni au calice, la libation dont il parle est celle que le prêtre chrétien fait dans le calice, en commémoration du sang de Jésus-Christ; le vase qu'il nomme amphore est donc de l'espèce de ceux qui, dans la langue française, ont pris le nom de burettes.

Nous emprunterons au glossaire de M. le comte de La Borde quelques lignes qui expliqueront toute notre pensée : « Les deux burettes, l'une contenant le vin, l'autre l'eau, dont on se sert aujourd'hui à la messe, ont un double emploi : on s'en sert pour verser le vin dans le calice, puis pour verser l'eau sur les mains du prêtre; au moyen âge, les burettes avaient la première de ces fonctions, et deux plats ou bassins les remplaçaient pour la seconde. » La conclusion que nous voulons tirer de cette explication, c'est qu'aussi longtemps que les deux bassins ont été en usage pour laver les mains de l'officiant, l'amphore contenant le vin a été le seul vase qui fût nécessaire pour la libation dans le calice. Nous possédons donc le vase à libations de Suger, et nous connaissons par ce vase la forme, qui a été peu changée, et les dimensions d'une burette du douzième siècle.

(N° 127 des anciens Inventaires du Louvre.)



VASE ANTIQUE DE PORPHYRE

MONTÉ PAR LES ORFÈVRES DE SUGER

Hauteur, $0^m,430$. — Envergure, $0^m,270$

Citer la mention qu'en fait l'abbé de Saint-Denis dans le livre de son administration, c'est en dire toute l'histoire :

« Nec minus porphyriticum vas sculptoris et politoris manu admirabile factum, cum per multos annos in scrinio vacasset, de amphora in aquilæ formam transferendo, auri argentique materia, altaris servicio adaptavimus et versus hujusmodi eidem vasi inscribi fecimus : *Includi gemmis lapis iste meretur et auro; — Marmor erat, sed in his marmore carior est.* » [Et aussi un vase de porphyre, chef-d'œuvre d'un sculpteur et lapidaire. Depuis longues années il était sans emploi dans l'écrin; d'amphore qu'il était, nous l'avons transformé en un aigle, au moyen de l'or et de l'argent; nous l'avons adapté au service de l'autel et sur ce vase nous avons fait inscrire les vers qui suivent : « *Cette pierre méritait d'être enchâssée dans les gemmes et dans l'or; marbre elle était, mais dans cette monture elle est plus précieuse que le marbre.* »]

Ce que Suger ne dit pas, c'est que la forme du vase antique, conservé longtemps sans emploi dans le trésor de Saint-Denis, appartient à l'art et à l'industrie égyptienne; lorsqu'il parle avec admiration du double travail du sculpteur et du lapidaire, il distingue avec discernement la pureté du dessin et la perfection de la taille. Les Egyptiens ont excellé à polir les matières dures; c'est d'Egypte que furent introduites à Rome les premières statues de porphyre; cette belle matière y fut souvent employée pour des urnes funéraires : elle fut prodiguée dans le tombeau de Néron, et le Vatican conserve les sarcophages de porphyre d'Hélène et de Constance, mère et fille de l'empereur Constantin.

Pour transformer en un aigle l'amphore antique qui leur était confiée, les orfèvres de Suger ont fait preuve de beaucoup d'habileté. Le dessin de la tête et des serres est ferme et expressif; l'exécution au repoussé et la ciselure sont d'une main hardie et exercée. Nous pensons que l'abbé de Saint-Denis, en ordonnant que son vase fût un aigle, a voulu posséder la représentation de l'un des animaux évangéliques, et que s'il l'a adapté au service de l'autel, c'est en l'y faisant placer pendant la lecture de l'évangile de saint Jean.

(N° 422 des anciens Inventaires du Louvre.)



VASE D'ALIÉNOR D'AQUITAINE

Hauteur, 0m,340. — Diamètre, 0m,113

Il est de cristal de roche, et le travail de la taille, imitant les alvéoles que les abeilles font pour leur miel, est antique et a été exécuté avant les siècles de décadence.

La monture d'orfévrerie a été faite au douzième siècle, aux approches de l'année 1140, par les ouvriers que Suger, abbé de Saint-Denis, désigne comme auteurs des ouvrages qu'il décrit. Suger, dans le livre déjà cité des actes de son administration, lui consacre quelques lignes que nous transcrivons en les traduisant : « Cet autre vase que l'on voit, semblable à une juste de béryl ou de cristal, c'est la reine qui, au premier voyage d'Aquitaine, nouvellement fiancée, l'a donné à notre seigneur le roi Louis. Le roi, voulant récompenser notre amour, nous a donné cette juste, mais nous, nous l'avons par grande affection rapportée aux saints martyrs nos seigneurs, pour le service de la table divine. Cette succession de donations, c'est sur le vase même, après l'avoir fait orner de pierreries et d'or, que nous l'avons consignée en ces quelques vers : *Hoc vas sponsa dedit Anor regi Ludovico. — Mitadolus avo mihi rex sanctisque Sugerus.* [Ce vase, c'est Aliénor qui l'a donné au roi Louis, son fiancé; Mitadol l'avait donné à son aïeul; le roi (l'a donné), à moi, et moi Suger, aux saints.] »

Mitadol est un personnage inconnu jusqu'à ce jour; les saints sont Denis et ses compagnons Éleuthère et Rustique.

L'orfèvrerie du vase est d'argent doré; elle comprend le grand col qui le surélève et la base qui le supporte. Les ornements si bien composés, si finement exécutés, qu'on voit sur le col, sont filigranés. Trois cercles de pierreries séparent en les reliant les zones que dessinent les filigranes; dans les deux cercles supérieurs, des perles alternent avec des améthystes, des grenats, des saphirs, des topazes, des émeraudes; le cercle le plus rapproché du corps du vase n'est composé que d'améthystes; toutes les pierres sont réunies avec des perles sur la cymaise de la base, et l'on y trouve une cornaline de gravure antique.

Les petits écussons fleurdelisés que l'on voit sur le col sont émaillés, bleu et or. Ce sont les armes anciennes de la France, des fleurs de lis sans nombre sur champ d'azur. Il n'y faut pas chercher un modèle de la fleur de lis sous le règne de Louis le Jeune, car ces émaux d'applique ont été enchâssés en remplacement de pierres gravées ou de chatons qu'avaient originairement disposés les ouvriers de Suger. Ce remplacement a été opéré après l'an 1300.

Le vase d'Aliénor est conservé dans le Musée des Souverains.

(N° 27 de notre Notice. Antiquités capétiennes.)



PATÈNE DU CALICE DE SUGER

Diamètre. 0m,170

Elle se compose d'un petit plateau dont la matière est une pierre dure orientale que l'on a nommée serpentine; la coloration de cette pierre est un mélange de plusieurs nuances d'un vert olivâtre. Les poissons que l'on y voit semés de places en places sont d'or et gravés à la pointe; ils sont incrustés dans la serpentine, qui a d'abord été entaillée pour les recevoir. C'est un usage de l'Orient, que l'on remarque sur les vases des plus anciens peuples, de dessiner des poissons sur les ustensiles destinés à contenir ou à recevoir des liquides. L'Égypte, l'Inde en présentent, dans les monuments antiques, de nombreux exemples, et le Japon, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

L'abbé Suger ayant institué, comme nous l'avons indiqué précédemment, des ateliers d'orfévrerie pour le service des autels de l'abbaye de Saint-Denis, nous pouvons considérer la monture de cette patène comme étant l'œuvre des ouvriers lorrains qu'il y employait, et l'étudier comme un type de l'art des orfèvres français au douzième siècle. L'or en forme le fond et n'y est pas épargné. L'intention de l'artiste a été de simuler une guirlande de feuillages, de fleurs et de fruits, et, pour en imiter la diaprure et l'éclat, les pierreries ont été prodiguées : on y trouve l'émeraude, des pierres dures s'en rapprochant par la nuance, des verres colorés qui l'imitent; des saphirs, des cristaux de roche et des verres bleus; des perles orientales; des verres translucides imitant le grenat, tels que sont ceux qu'on voit sur les ornements de l'épée de Childéric; les uns sertis dans un cloisonnage d'or, comme ils le sont sur cette épée, les autres ayant la forme de tubes et disposés sur le bord de la patène entre les anneaux d'or qui les séparent et les retiennent. Il ne reste plus que six de ces tubes.

Le calice dont Suger faisait usage avec cette patène n'existe plus, il nous est connu par une planche gravée dans le livre de Félibien (Trésor de Saint-Denis, planche III). La coupe du calice était une agate orientale très bien travaillée; les montures étaient en rapport avec celle de la patène, et sur la garniture on lisait le nom de *Suger Abbas*.

(No 415 des anciens Inventaires du Louvre.)



BUIRE ORIENTALE

DE CRISTAL DE ROCHE

Hauteur, $0^{m},245$. — Diamètre, $0^{m},135$.

La buire gravée sur la planche IX est un modèle de ce qu'au dixième siècle ont su faire les Orientaux; nous ne parlons pas des artisans de Byzance, mais de ceux qui ont travaillé les matières précieuses dans les contrées de l'Orient où l'on parlait la langue arabe. L'inscription gravée en relief autour du col de la buire est tracée en caractères coufiques, semblables à ceux qui se lisent sur les monnaies des califes; elle se compose de cette phrase : بركه و عاكه لصا حبه dont la signification, qui nous a été donnée par M. A. de Longpérier, est : « Bénédiction et [bonheur?] à son possesseur. »

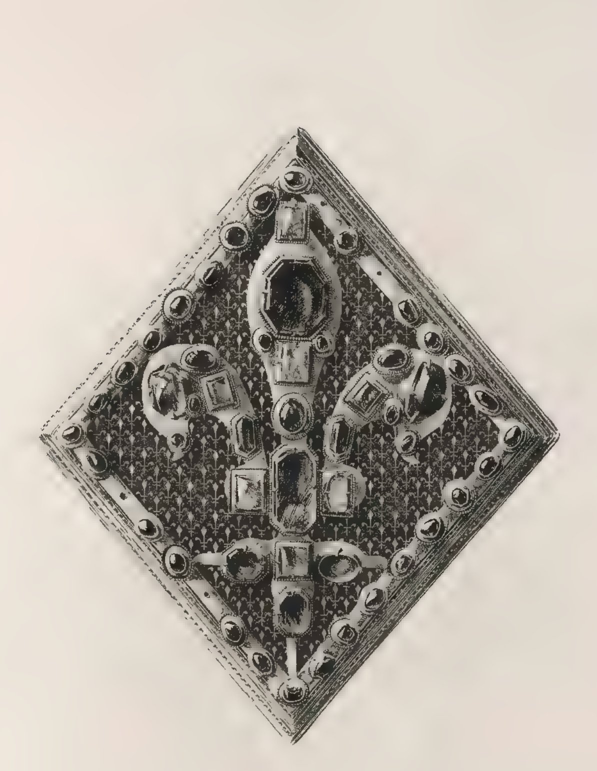
L'on sait qu'Haroun-al-Raschid, calife de Bagdad, de la race des Abassides, prince qui régna de 786 à 808, envoya des présents à l'empereur Charlemagne; Eginhard dit qu'ils étaient d'un grand prix, mais il n'ajoute rien de plus, et aucun document écrit ne nous permet d'établir que cette buire de cristal ait fait partie de l'envoi du calife. Nous croyons, au contraire, que moins ancienne, elle est celle qui, au douzième siècle, fut donnée par Roger, roi de Sicile, au comte de Blois, Thibaud, et que celui-ci offrit à l'abbé de Saint-Denis. Lorsque nous avons écrit le texte des planches V, VI et VII, nous avons pu établir l'authenticité évidente des trois vases qui y sont représentés; il nous a suffi d'extraire du livre de l'administration de Suger les passages qui désignent la matière de ces vases et précisent les inscriptions gravées sur l'orfévrerie des montures; c'est dans le même livre qu'après avoir parlé de la burette, et avant d'inventorier les petites fioles de cristal dont il se servait tous les jours pour l'autel de sa chapelle, il dit :

« Lagenam quoque præclaram, quam nobis comes blesensis Theobaldus in eodem [usu?] destinavit, in quo ei rex Siciliæ illud transmiserat, et aliis, in eodem officio gratanter apposuimus. » [Nous avons avec reconnaissance appliqué au même service une belle lagène que le comte de Blois, Thibaud, a destinée au même usage pour lequel le lui avait transmis, et aussi à d'autres, le roi de Sicile.]

Que cette buire de cristal de roche soit désignée par Suger sous le nom de lagène, qui est celui d'une bouteille orientale; qu'en raison même de son origine elle ait été en la possession des rois de Sicile; que Roger, allié de Louis le Jeune et prince chrétien, l'ait offerte au comte de Blois et celui-ci à Suger pour le service de l'autel, des preuves incontestables nous manquent, mais celles que nous citons nous le font penser.

Le couvercle est d'or, d'ancien travail oriental et d'une exécution précieuse.

(N° 333 des anciens Inventaires du Louvre.)



AGRAFE

DU MANTEAU ROYAL DE SAINT LOUIS

Longueur, 0m,190. — Largeur, 0m,170.

Elle est d'argent doré. La grande fleur de lis découpée, motif principal de son ornementation, se détache en or sur la couleur noire du fond, qui est émaillé en façon de nielle et parsemé de petites fleurs de lis sans nombre; ces fleurs, elles aussi, sont dorées. L'effet produit par les pierres est habilement combiné : les six qui sont les plus grandes, et dont le contour est un hexagone, sont des améthystes; les pierres carrées qui en sont proche sont des émeraudes dont la nuance verte s'harmonise parfaitement avec la couleur violette des améthystes. Les pierres plus petites et de formes irrégulières sont des grenats taillés en cabochons; quelques-uns manquent, et deux saphirs ont été rapportés.

L'agrafe du manteau royal de saint Louis était conservée, avec d'autres objets ayant appartenu à ce prince, dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis.

La forme du manteau royal était traditionnelle; les formulaires des sacres et couronnements des rois la déterminent très positivement : le soccus, car c'était le nom de ce manteau, ne devait être ouvert que sur le côté droit, et la main gauche relevait l'autre côté comme le prêtre relève sa chasuble; l'agrafe réunissait sur l'épaule droite le soccus, dont les deux pans retombants déterminaient l'ouverture. On en peut voir le modèle très exact sur une statue de Philippe-Auguste dont le dessin se trouve dans le second volume de la Monarchie française par Montfaucon.

Le nom de l'agrafe, dans l'ancienne langue française, était fermail; l'inventaire de Charles V contient la désignation de vingt-cinq fermaux à fleurs de lis d'or; l'usage pour le manteau royal s'en était toujours conservé, car au seizième siècle, lorsque l'on fit de très riches vêtements royaux pour le sacre de Henri II, l'on ajouta et appropria au manteau « la fleur de lis d'or, assise en une losange de perles et enrichie de plusieurs rubis balais, laquelle fleur de lis servait d'agrafe ou attache sur l'épaule droite audit vieux manteau royal. » Tels sont les termes qui se lisent dans l'ordre observé au sacre et couronnement du roi Henri II, mis par écrit du commandement de ce prince.

L'agrafe du manteau royal de saint Louis a été conservée dans le Musée des Souverains.

(N° 33 de notre Notice. Antiquités capétiennes.)


CEST·LE·SINET·DVROI
SANT·LOVIS

JOYAUX

DES XIe, XIIe, XIIIe ET XIVe SIÈCLES

I° Fermail de manteau. De forme circulaire. Diamètre 0,045. Il est d'or, ciselé, orné de filigranes; enrichi de perles et de pierres fines, un saphir occupe le centre; des arcatures très délicates dessinent sur l'épaisseur les courbes du contour; un réseau de filigrane recouvre la plaque d'or qui constitue le revers. L'on voit des agrafes semblables attachant le manteau sur des figures sculptées au onzième siècle; l'on connaît quelques bijoux analogues placés comme *ex voto* sur des statues d'orfévrerie représentant la Vierge. Telle a dû être la destination du fermail gravé sur la planche XI.

II° Lapis (Médaillon de), sculpté sur les deux faces : d'un côté Jésus-Christ portant le livre des Évangiles et bénissant; les lettres grecques IC. XC, placées près de la tête, sont l'abréviation des mots Ἰησοῦς Χριστός [Jésus-Christ]; les deux arbustes qui, partant de terre, s'élèvent à droite et à gauche de la figure du Christ, sont une allusion à la vigne du Seigneur. Du côté opposé, Marie, mère de Dieu, debout, dans l'attitude de l'adoration; les lettres grecques MP. ΘΥ, placées près de la tête, sont l'abréviation des mots Μήτηρ Θεοῦ [la Mère de Dieu]. Le travail est byzantin.

III° Bague sigillaire de saint Louis. Diamètre 0,023. Le chaton est un saphir pâle, taillé en table et sur lequel est gravée en creux la figure du saint roi, nimbé et couronné, debout, portant un sceptre; près de la tête sont intaillées les lettres S. L., qui sont les initiales des mots *sanctus Ludovicus* [saint Louis]. L'inscription : CEST LE SINET DU ROI SAINT LOUIS, est incisée sur l'enveloppe intérieure de l'anneau d'or qui, à l'extérieur, est semé des fleurs de lis de France épargnées sur un fond noir niellé. Le nimbe, les initiales, l'inscription ont été ajoutés au sinet de Louis IX, après sa canonisation, en 1297, Philippe le Bel régnant. La bague de saint Louis est conservée dans la galerie d'Apollon, au Louvre.

IV° Couronne d'orfévrerie, ornée de filigranes, enrichie de perles, de rubis et de turquoises. Elle est, comme toutes les pièces de cette publication, dessinée dans sa grandeur réelle; l'original est posé sur la tête d'une statuette d'ivoire de la Vierge, des premières années du quatorzième siècle, que l'administration des Musées impériaux a acquise, en 1861, de M. le prince Soltikoff.

V° Fleur de lis. Or, cristal de roche, émail vert, perles et saphirs. Ce joli bijou est un reliquaire et a été fait pour renfermer des cheveux de la Vierge. Il était et est encore placé dans la main droite d'une statuette d'argent doré qui représente Marie portant l'enfant Jésus; statuette dont la date est certaine par la donation qu'en a faite la reine Jeanne d'Evreux, veuve du roi Charles IV, le 28 avril 1339. Elle est conservée dans la galerie d'Apollon.

(N° 38 de notre Notice, Antiquités capétiennes.)



RELIQUAIRE

Hauteur, $0^{m},450$. — Largeur, $0^{m},150$

Il est d'argent doré, et très délicatement ciselé; les figures en ronde bosse qui le décorent sont émaillées sur argent; les carnations des têtes et des mains sont rosées, le rouge domine dans les vêtements, et tous les manteaux sont blancs; les petites niches dans lesquelles sont assises presque toutes les statuettes sont revêtues d'un épais émail bleu, et des touches blanches superposées par l'émailleur ressemblent assez à des nuages pour qu'on devine qu'il a voulu donner pour fond à ses figures le ciel, qui est leur demeure.

Lorsqu'on examine la statuette de la Vierge Marie, assise au-dessous de la figure de Jésus-Christ, lequel occupe le faîte du petit monument, portant d'une main un étendard crucifère et de l'autre une perle, ronde comme le monde qu'elle représente; lorsqu'on porte les yeux sur le Père éternel, assis au centre du reliquaire, on comprend que des tubes de cristal contenant les reliques devaient être placés horizontalement, l'un dans les mains de la Vierge et appuyé sur ses genoux, l'autre soutenu par les deux mains que Dieu le Père tient élevées à la hauteur de la poitrine.

Les saintes que l'on voit debout, aux côtés et un peu au-dessous de la Vierge Marie, sont Catherine d'Alexandrie et Marguerite, reine d'Ecosse; l'on reconnaît la première à la roue et à l'épée qui sont dans ses mains, parce qu'ayant subi, sans mourir, les tortures de la roue, elle fut décapitée. Aux côtés du Père éternel sont assis saint Barthélemy, saint Mathias, saint Pierre, saint Paul, ayant pour attributs qui les distinguent un couteau, une lance, une clef, une épée. La petite figure qui, placée au-dessous de Dieu le Père, est assise dans la niche pratiquée dans le soubassement, est sainte Barbe; elle a dans la main un petit monument circulaire, en commémoration de la tour dans laquelle Dioscore, son père, la tenait enfermée. La position qu'occupe dans le reliquaire la statuette de sainte Barbe est celle qui habituellement est réservée aux patrons des donateurs; c'est le seul indice qui nous permette de supposer que la personne qui a fait exécuter et a consacré à la garde de saintes reliques ce petit monument était une femme et s'appelait Barbe. Elle l'a fort abondamment enrichi de perles, de rubis et de saphirs qui sont retenus par des griffes, sans aucune sertissure; parmi les saphirs il en est un, placé près de l'épée de saint Paul, qui est une intaille; il a été gravé au quatorzième siècle, et la petite tête couronnée que l'on y voit, profil regardant à droite, ressemble beaucoup à Jeanne de Bourbon, femme du roi Charles V; la coiffure tressée est celle qui était particulière à cette princesse.

Nous ne connaissons pas l'origine de ce reliquaire, qui a été exécuté au quinzième siècle. Il a été conservé dans le Musée des Souverains, parce qu'il a fait partie des ornements de l'autel du Saint-Esprit, et que Henri III, fondateur et chef de l'ordre, l'a possédé et transmis à ses successeurs.

(N° 79 de notre Notice. Antiquités nationales.)



DRAGEOIR DE CRISTAL DE ROCHE

FIN DU XVe SIÈCLE, RÈGNE DE CHARLES VIII

Hauteur, 0^{m},270. — Longueur, 0^{m},290.

Le drageoir est la coupe ou bassin dans lequel on servait les sucreries sèches ou liquides, les bonbons tels que sont les dragées, les confitures. Il était placé sur les dressoirs, présenté sur les tables, et souvent était garni de cuillers. Les inventaires du moyen âge en contiennent de nombreuses descriptions; beaucoup sont d'or ou d'argent doré, et ceux-là ne sont pas parvenus jusqu'à nous, mais le cristal et la cassidoine sont maintes fois désignés comme étant les matières dont plusieurs étaient composés.

Les formes des drageoirs ont été très variées; avant les temps modernes, les artistes, et surtout les orfèvres, accordaient à leur imagination une liberté illimitée, cette seule condition semblant leur être imposée, que l'objet pût servir à l'usage auquel il était destiné. Lorsqu'on lit attentivement les descriptions qui nous sont restées, au milieu des détails surabondants faisant une large part à l'ornementation, au luxe et au caprice, ce que l'on entrevoit d'essentiel dans la composition du drageoir, c'est la coupe qui doit contenir les sucreries, le pilier qui surélève la coupe et permet à la main de la saisir, pour la porter et pour la présenter, le pied qui est la base, sans laquelle le drageoir ne pourrait se maintenir debout quand il est posé sur la table. Ouvrons l'inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, frère du roi Charles V : sous le n° 646 est désigné « un grand drageoir doré, le bassin, le pilier et le pied; » au pommeau du pilier sont indiqués six petits émaux azurés; au fond du bassin, un autre émail composé de six demi-cercles, et, au milieu, un cercle entier dans lequel est figuré le combat d'un ours et d'un cerf. Dans des descriptions beaucoup moins simplifiées, nous retrouvons toujours, en les dégageant des superfluités, le bassin, le pilier, le pied; nous les voyons très nettement accusés dans le drageoir gravé sur la planche XIII. Le bassin est lobé, de telle façon que les cuillers y prenaient aisément leur place; ce bassin et aussi le pied simulent des coquilles, d'un dessin qui déjà se rapproche des formes du seizième siècle; le pilier, au contraire, a conservé la construction du moyen âge, et l'invention de l'aigle posé sur le bord du bassin, comme pour y mirer son image, en est encore un souvenir.

Les montures sont d'argent doré, et ont été exécutées à la fin du quinzième siècle.

(N° 227 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VASE ANTIQUE DE SARDOINE

Hauteur, $0^{m},200$. — Diamètre, $0^{m},080$.

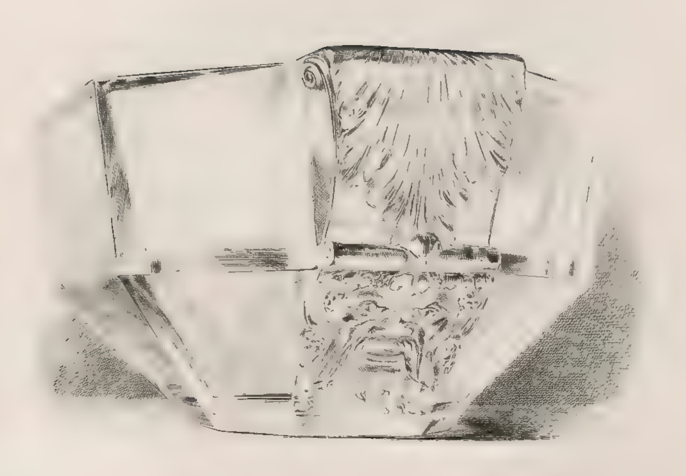
La matière est des plus belles qui se puissent voir, très colorée, transparente et d'un grand éclat. L'élégance du galbe, le soin avec lequel les parois du vase ont été amincies, pour obtenir une légèreté qui ne se rencontre que rarement, la courbe et le dessin de l'anse, dénotent l'esprit et la main d'un artiste des meilleurs temps. Des qualités semblables ne se trouvent que dans les ouvrages des Grecs.

En étudiant la planche II de cette publication, nous avons dit comment les vases de pierre dure que nous avait transmis l'antiquité, conquêtes et dépouilles des barbares, avaient été recueillis et conservés dans les trésors de nos rois. Nous avons vu, en décrivant les trois vases de Suger, comment, aux époques où l'orfévrerie avait fleuri en France, ceux de ces vases qui se trouvaient dans les églises avaient été enrichis ou transformés par des montures et adaptés au service des autels.

A la fin du quinzième siècle, un goût très vif s'était manifesté pour les ouvrages taillés dans les gemmes; les artistes italiens s'y perfectionnaient, et avant que leurs travaux fussent importés en France, avant que des ciseleurs habiles vinssent, de Florence à Paris, répandre, en les y pratiquant, les inventions de l'art moderne, l'on comprend qu'un vase de sardoine, tel qu'est celui représenté sur la planche XIV, resté sans emploi dans le trésor royal, ait été recherché et mis en œuvre pour recevoir une monture.

Cette monture n'est qu'un petit soubassement enveloppant le pied du vase; elle est d'argent doré, et les ornements niellés qui la décorent, exécutés librement, appartiennent par leur style aux premières années du seizième siècle.

(N° 412 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BASSIN DE CRISTAL DE ROCHE

COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE, RÈGNE DE LOUIS XII

Hauteur, 0^m,108. — Longueur, 0^m,255. — Largeur, 0^m,178.

Il est taillé dans un bloc de cristal, sur un plan octogone; une feuille et une tête de Silène, semblables à celles qui sont dessinées sur la planche qui nous occupe, sont répétées au côté opposé du bassin. Ces sculptures sont une imitation exacte des bas-reliefs antiques, telles qu'ont été celles que les artistes florentins ont produites au quinzième siècle, inspirés par les marbres que les princes de la maison de Médicis avaient réunis dans les jardins de leur palais.

Toutes les œuvres de l'art italien, à cette époque, se ressentent de l'étude des modèles antiques; ce n'est point à Florence seulement que leur influence fut dominante, elle s'étendit sur toute l'Italie : le goût et le style que nous admirons dans les sculptures de ce bassin de cristal, nous les pouvons retrouver dans la forme et l'ornementation d'une vasque de marbre, provenant d'une fontaine dont la république de Venise fit don au cardinal d'Amboise. La date certaine de ce monument, qui occupait le centre de la cour du château de Gaillon, le rend fort intéressant pour l'histoire de l'art; il est actuellement placé au Louvre, dans le musée des marbres de la renaissance, et est décrit sous le nº 17 de notre notice des sculptures modernes; introduite en France, à la suite des expéditions de Charles VIII et de Louis XII, la fontaine de Gaillon, dont la vasque, conservée au Louvre, n'était qu'une partie, fit connaitre un art nouveau qui, d'abord pratiqué par les architectes, le fut bientôt par tous ceux qu'occupait la fabrication des objets mobiliers.

Le bassin de cristal de roche, gravé sur la planche XV, est, comme la vasque dont nous avons rappelé l'histoire, un très pur spécimen des imitations de l'antiquité, fait à l'époque où ces copies ont été fidèles.

(Nº 212 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)


IN+BRACHIO+SVO

ÉPÉE DE FRANÇOIS PREMIER

Longueur. . . . . $0^m,960$.

La poignée est d'or, ciselée, émaillée en plusieurs places : les feuillages et les rinceaux qui décorent le pommeau, repoussés sur une plaque d'or, se découpent sur un fond d'émail rouge; les côtes qui profilent la fusée sont revêtues d'émaux alternativement rouges et blancs, et des cordelettes d'or les séparent.

Ce sont des orfèvres italiens qui, au commencement du seizième siècle, ont ciselé cette élégante poignée; ils y ont presque écrit le nom du jeune prince auquel elle était destinée, en plaçant près du pommeau l'emblème qu'il avait adopté, lorsqu'il n'était encore que duc de Valois et comte d'Angoulême : « Une salamandre couchée à plat sur des flammes qui lui paraissent à côté des flancs et de toutes parts, elle tournant son regard vers la partie du ciel, sa queue traînante sur terre, repassée comme à double nœud. » Les mots IN BRACHIO SUO, dont les lettres émaillées de blanc se détachent si nettement sur le fond d'or granulé des gardes, ont, sur le côté opposé, leur complément : FECIT POTENTIAM; ils sont empruntés à l'Evangile de saint Luc, mais leur signification sur la poignée d'une arme n'est pas exactement la même que dans le cantique de la Vierge : la pensée qu'ils expriment ici, c'est que l'épée donne la puissance au bras qui la porte. Promesse trompeuse, car cette arme, avec la personne du Roi, est tombée au pouvoir des Espagnols vainqueurs, au dernier moment du combat de Pavie. La France ne l'a recouvrée qu'en 1808.

Si nous n'avons pas encore parlé de la lame, c'est qu'en observant qu'elle est d'un siècle au moins plus vieille que la poignée, nous nous sommes demandé si ce sont les orfèvres italiens qui, dès l'origine, avaient employé cette lame du quatorzième siècle, pour y adapter leur élégante monture, ou si les Espagnols l'ont ajoutée, l'arme conquise étant incomplète? L'on sait qu'au combat de Pavie, François premier brisa deux épées; il ne fut pris et désarmé qu'après une lutte désespérée; la poignée, dont la gravure de M. Jacquemart ne peut montrer qu'un des côtés, porte de l'autre la marque de chocs redoutables : le revêtement d'or et d'émaux de cette partie du pommeau manque entièrement, et l'on ne saurait comprendre que la lame fût restée aussi intacte.

L'inscription gravée sur son canal, et dont notre planche, en raison de la coupure nécessitée par son format, ne reproduit que deux lettres, nous fait connaître le nom de l'armurier qui l'a fabriquée : CHATALDO TE FECIT. Les caractères sont du quatorzième siècle, et du même temps sont les ornements dorés qui les accompagnent.

L'épée de François premier a été retirée du Louvre et est conservée dans le Musée d'Artillerie.

(N° 52 de notre Notice, Musée des Souverains, Antiquités nationales.)



AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0m,265. — Longueur, 0m,310

L'aiguière, au moyen âge, était le vase destiné à contenir l'eau qui était versée dans le hanap, pour être bue; son nom indique son usage : dans l'ancienne langue française, aigue se disait pour eau, et les Espagnols ont conservé aujourd'hui encore le mot *agua*.

La forme des aiguières a beaucoup varié : il en est une, dont la patrie est l'Orient, qui a été imitée dans nos contrées, diversement selon les temps, qui se fait encore de nos jours et à laquelle le nom d'aiguière semble être maintenant exclusivement réservé. Il n'en était pas de même au moyen âge; l'aiguière avait toutes sortes de formes dont souvent la complication était des plus bizarres : les inventaires nous en désignent représentant un homme assis sur un serpent ailé, un homme assis sur un coq, une femme assise tenant une fleur et dans la fleur était le biberon. Le duc d'Anjou, frère du roi Charles V, possédait un coq faisant une aiguière, un lion d'argent doré, une sirène, un oiseau; il avait un griffon dont il nous paraît à propos de détailler ici la composition : « La queue de ce griffon, faisant aiguière, retournait entre les deux oreilles; au bout de ladite queue était comme une rose, et au milieu de cette rose un pertuis pour jeter l'eau dedans; et du bec du griffon sortait le biberon. »

L'artiste du seizième siècle qui a imaginé l'œuvre que nous étudions, ayant quatre morceaux de cristal, a taillé dans un la tête et l'encolure d'un léopard, dans le plus grand et dans un moindre le corps et les pattes d'un oiseau, dans le plus petit la queue d'un dragon; près de la courbe de la queue il a pratiqué un orifice ou pertuis pour introduire le liquide qui a son écoulement par la gueule béante servant de biberon; il a fait pour François Ier une aiguière chimérique ayant toutes les conditions essentielles et offrant toutes les particularités que nous avons signalées dans le griffon du duc d'Anjou.

L'orfévre, qui a ajusté les quatre parties du vase, les a cerclées dans des attaches d'or émaillé; les vignettes délicates qu'on y voit dessinées se détachent en or sur un émail noir.

Nous dirons, en décrivant la planche dix-neuvième, quel était le hanap qui accompagnait cette aiguière.

(N° 195 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VASE DE JASPE ORIENTAL

XVI[e] SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS I[er]. — TRAVAIL D'ORFÉVRERIE ATTRIBUÉ A BENVENUTO CELLINI

Hauteur, $0^{m},230$. — Diamètre du fût cylindrique, $0^{m},066$.

Le corps du vase taillé dans un seul morceau, la patte rapportée au-dessous de l'anneau, et le bouchon, sont de même jaspe dont la coloration dominant en rouge sanguin est mêlée de tons bruns passant du vert au jaune, avec quelques veines blanches.

Les montures sont d'or émaillé; un émail bleu-lavande est largement posé sur les têtes et les pattes des animaux chimériques dont sont composées les anses; sur les autres détails l'or, l'émail noir, le blanc et un peu de vert sont harmonieusement répartis. C'est le vert qui domine sur les ailes des petites sirènes et des animaux femelles à têtes de lionnes, qui forment au-dessous des anses et autour du fût le gentil bracelet où l'on reconnait surtout l'invention et la main de Cellini. La gorge et les têtes des sirènes sont émaillées en couleur de chair; les têtes de lionnes sont bleu-turquoise; les petites gaînes qui terminent les unes et les autres sont d'émail bleu-lavande. L'on retrouve la même couleur sur l'anneau d'or qui réunit le vase à sa patte, et de place en place sont posées des touches d'émail vert imitant des émeraudes. Le noir, le blanc et le vert sont distribués presque également sur les ornements du cercle d'or qui termine la patte. Douze rubis forment l'anneau du bouchon.

Au seizième siècle, la passion des productions ingénieuses de l'art fut dominante en France; elle inspira à ceux qui les ordonnaient, comme à ceux qui en étaient les créateurs, le désir de posséder et la volonté de faire des œuvres uniquement destinées à plaire, sans aucune préoccupation d'un usage domestique. Tel est le vase que nous avons sous les yeux, élégant, délicatement orné, digne d'être offert à un roi protecteur des arts, et assurément exécuté par un orfévre habile.

(N° 461 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



HANAP DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0m,155. — Longueur, 0m,240.

Le hanap est le vase à boire; les chroniqueurs et les poètes du moyen âge en ont popularisé le nom, les inventaires des vaisselles royales en ont déterminé les formes : le hanap dont se servait saint Louis était en façon de petit bassin; ceux qui furent en usage aux quatorzième et quinzième siècles, décrits en plus d'un endroit, sont de formes très variées, comme ont été les aiguières; ils étaient avec ou sans pied, avec ou sans couvercle; le plus souvent imitant un calice et tendant toujours à se rapprocher de la forme d'une coupe.

L'artiste du seizième siècle à qui échut la bonne fortune d'avoir à travailler un morceau de cristal de roche, l'un des plus brillants et des plus purs qu'il soit possible de voir, a imaginé d'y tailler un poisson et d'en faire un vase à boire. Il l'a exécuté avec une fermeté de dessin, une précision de lignes, un accord de toutes les parties entre elles, une légèreté dans les détails, qu'on ne saurait trop admirer. Il a distribué son œuvre ingénieusement : la partie supérieure, formant couvercle, se détache pour que le liquide y puisse être versé; un orifice est pratiqué à l'une des extrémités pour que les lèvres s'y placent facilement; un pied à balustre, dont la base imite une coquille, détermine le hanap en le supportant.

Le couvercle et le pied, à l'endroit où il pénètre le ventre du poisson, sont garnis d'une monture d'or émaillée qui est exactement semblable à celle de l'aiguière gravée sur la planche XVII, le hanap et l'aiguière, pièces d'un même service, ayant été faits l'un pour l'autre et se complétant mutuellement. Ces montures, dont les profils ont beaucoup de finesse, sont parfaitement émaillées; les légers dessins d'or qui sont enlevés sur les fonds laissent dominer la couleur noire de l'émail, qui met en valeur la transparence et l'éclat des cristaux.

(No 193 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE JASPE ORIENTAL

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0^{m},083. — Largeur, 0^{m},165.

Le jaspe est de couleur aventurinée; il est mêlé de tons pourpres et de veines blanches translucides. La coupe, taillée avec beaucoup d'art, se distingue par sa légèreté, par l'élégance et la correction de sa forme oblongue, par la netteté des arêtes, par l'amincissement des bords. Le pied en balustre est de même matière que la coupe.

Les anses, ciselées et découpées à jour, qui s'enroulent sur les bords de la petite vasque, de même que les dauphins et les ornements qui la rattachent au balustre du pied, sont d'or et émaillées; dans la coloration des anses, l'émail blanc domine; le rouge, le vert, le bleu sont répartis sur l'agrafe et sur les dauphins dont est couronné le balustre du pied.

Cette gentille coupe n'a pas été faite pour un usage domestique; elle n'a ni les dimensions d'un drageoir, ni la profondeur d'une vasque dans laquelle on peut boire. Nous avons déjà signalé une série nouvelle d'œuvres précieuses, créées par les artistes du seizième siècle, uniquement pour faire preuve de leur savoir et de leur goût. Telles n'avaient pas été les habitudes du moyen âge, et les objets travaillés pendant les siècles qui ont précédé celui où a régné sur la France la branche des Valois, quelque enrichis qu'ils soient par les recherches de l'art, ont toujours été faits en vue d'un emploi usuel. Si nous avions à démontrer qu'au seizième siècle, les artistes se sont affranchis de cette règle, nous pourrions citer notre Bernard Palissy, inventeur de toute une classe de vaisselle qui ne peut pas servir. Il est vrai qu'il y a déployé tant d'imagination, tant d'art et de science laborieusement acquise, qu'il ne peut nous venir à la pensée de lui reprocher l'inutilité de son œuvre. Les qualités que nous y admirons, nous sommes en droit de les exiger de tout ouvrage dont la seule destination est de plaire; elles existent incontestablement dans la coupe gracieuse dont nous avons étudié les détails.

(N° 346 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BOUTEILLE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0m,295. — Diamètre à la base, 0m,090.

Le corps du vase est d'un seul morceau, le goulot est rapporté. La forme de la bouteille, simple et se rapprochant de celle de la carafe moderne, était au seizième siècle une innovation; elle marque la transition entre le goût du moyen âge et celui qui, en se modifiant, a persisté jusqu'à nos jours. L'orifice du goulot est tracé d'après des règles qui, de notre temps, ne sont plus assez observées : quatre lobes, sortes de lèvres pratiquées sur le bord, sont le prolongement et l'épanouissement des sections tracées sur le corps du vase; ils ont un autre but que de produire, par des lignes élégantes, un effet agréable : ils présentent au liquide, lorsqu'on le veut verser, sur chacun des côtés, une issue séparée, et en facilitent l'écoulement qu'ils localisent et qu'ils dirigent.

L'ornementation de la bouteille réunit les deux modes de graver sur cristal que nous avons eu l'occasion de signaler; en expliquant le calice reproduit par la planche IV, nous avons fait une distinction entre la gravure de la coupe qui est une intaille et celle du pied qui est une sculpture en bas-relief; dans la gravure de la coupe, nous avons reconnu un travail exécuté en Occident et constaté une origine orientale dans la sculpture du pied. La bouteille dont nous étudions les détails est un exemple de ce qu'ont produit, au seizième siècle, par l'assemblage sur une même œuvre des deux manières de graver le cristal, les artistes qui ont possédé et pratiqué l'une et l'autre.

C'est dans les ouvrages de Venise que cette union des deux arts se remarque le plus souvent : les cuivres gravés, les fers damasquinés, les marqueteries de bois, les faïences décorées, les étoffes tissées ou brodées à l'aiguille, nous fourniraient plus d'une preuve de travaux orientaux faits par des Vénitiens ou d'œuvres italiennes exécutées par des ouvriers instruits en Orient. Cette bouteille nous paraît être vénitienne et taillée par un homme qui a connu l'art oriental. La forme se retrouve dans les produits des fabriques de Murano; la décoration, composée de roses et de croissants, a peu d'analogues dans les œuvres de nos contrées.

Les petites anses ciselées, qui sont agrafées sur des tenons réservés lorsqu'a été taillé le cristal, sont d'or; des moulures d'argent doré entourent la base de la bouteille et relient le goulot au corps du vase.

(No 176 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE JASPE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Diamètre, 0m,132. — Hauteur, 0m,086.

La coupe qui est circulaire et le pied rapporté sont taillés dans une pierre de couleur sombre, mêlée de tons bruns et aventurinés sur lesquels se détachent des veines d'un rouge sanguin très vif et d'autres qui sont blanches. Les montures sont d'or : les serpents qui forment les anses sont ciselés et émaillés; quelques émaux simulent des pierreries sur l'anneau et sur le cercle qui enchâssent le pied.

De toutes les gemmes colorées, la sardoine semble avoir été celle qui, dans l'antiquité, a été préférée; les vases les plus rares et les plus anciens que possède la collection de la couronne sont des vases de sardoine. Au seizième siècle, en même temps que le cristal de roche, le jaspe apparaît, comme la pierre de prédilection, et, parmi les jaspes, ceux qui sont mêlés de couleurs et de nuances multiples ont été les premiers que les orfévres ont recherchés pour les orner de leurs montures. Les vases et coupes reproduits par les planches XVIII et XX, celle que nous avons sous les yeux, ceux que nous verrons plus loin gravés sous les numéros XXIV et XXVI, sont tous de jaspe, et les pierres dures dans lesquelles ils sont taillés ont été choisies parmi les variétés qui réunissent les tons les plus vifs et les plus opposés. Ce n'est que plus tard que nous trouverons un vase de jaspe sanguin, matière qui, sous Henri II et ses fils, sera, de préférence aux autres, employée jusqu'au jour où l'agate orientale deviendra la pierre à la mode. Observons dès à présent que les orfèvres du seizième siècle, en travaillant sur des matières différentes, ont changé leur manière : pour les jaspes qui sont diaprés de plusieurs nuances, l'or ciselé et quelques touches d'émaux leur ont paru suffire; ils ont relevé par la blancheur des perles et par l'éclat de quelques pierres fines la coloration intense et sombre du jaspe sanguin; ils ont prodigué les pierreries de toutes couleurs et les émaux de tous les tons, quand ils ont eu pour fond la nuance pâle d'une agate transparente.

(No 494 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, $0^{m},125$. — Longueur, $0^{m},210$.

La coupe en forme de coquille est d'un seul morceau; le pied en balustre est rapporté; l'anneau d'or qui cache la jonction des deux pièces est rehaussé d'émaux imitant des pierreries. Nous retrouverons une monture semblable sur plusieurs des objets qui nous restent à examiner, parce qu'ils ont appartenu à un même service de table; tels sont les trois drageoirs, la salière, le verre, qui sont représentés sur les planches XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX; service de table vraiment royal, où les cristaux de roche étaient entremêlés aux vases de jaspe et de lapis, taillés dans des matières choisies, dessinés, décorés avec un art exquis.

La forme d'une coquille est, au nombre de celles dont la nature nous offre le modèle, l'une des plus parfaites et des plus propres à être imitée; elle semble tracée tout exprès pour contenir un liquide, et sa destination est si apparente que souvent des coquilles naturelles ont été employées à cet usage. Tout le monde connaît celles qui servent de bénitiers dans l'église de Saint-Sulpice, données, dit-on, au roi François Ier par la république de Venise; souvent on en rencontre dans le soubassement des fontaines; toujours elles plaisent, comme plaît toute chose qui est bien à sa place.

Les artistes du moyen âge ont maintes fois sculpté, ciselé, modelé l'imitation de la coquille; il n'était pas besoin qu'elle rappelât le souvenir de l'apôtre saint Jacques, et qu'elle fût consacrée aux pèlerins, pour être un motif fréquemment employé par les arts du dessin et répété en plus d'un endroit, la grâce et la perfection de sa forme eussent suffi; aussi le seizième siècle, et ceux qui ont suivi, ont-ils eu garde de renoncer aux ressources qu'offraient aux décorateurs les contours des coquilles. Le lapidaire dont nous étudions le travail s'est très habilement inspiré de la vue de l'une d'elles, et en taillant dans un pur cristal l'une des variétés les plus correctes, il a produit un ouvrage aussi élégant qu'il est simple.

(N° 262 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE JASPE DE SICILE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0^{m},190. — Longueur, 0^{m},135. — Largeur, 0^{m},105.

La vasque qui est de forme ovale, le pied taillé en balustre, et la patte extraite d'un troisième morceau, proviennent d'agates de même espèce. Les nuances qui dominent dans la coloration sont orangées, d'autres sont sanguines, et le fond est mêlé de plusieurs tons de gris. Les dessins arabesques qu'on voit tracés sur les trois parties de la coupe y sont intaillés par une profonde gravure. Les montures sont d'or, et des émaux brillants sont apposés sur quelques détails des agrafes qui rattachent la vasque au balustre et le balustre à la patte.

Les montagnes de la Sicile sont très riches en jaspe, et les espèces qu'elles renferment sont extrêmement variées. A Palerme, sont encore de nos jours établis des lapidaires qui les taillent en tables et qui en font des ouvrages assemblés; ceux qu'ils exécutent pour le pavage des palais sont combinés comme l'*opus alexandrinum* dont ils ont continué la tradition et perpétué l'usage. La Sicile est la mine féconde dont sont sorties les pierres éclatantes qui décorent les autels, dans les églises de Rome, de Naples, de Florence et de Gênes; elles entrent dans la composition des mosaïques, et les tons neutres dont plusieurs d'entre elles sont composées offrent d'heureuses ressources pour l'harmonie du travail.

C'est en Sicile que nos orfévres pourraient, sans dépense excessive, obtenir des pièces taillées, de colorations très variées, telles qu'ont été celles qui ont inspiré tant de gracieux motifs de monture aux artistes du seizième siècle. Il ne manque aux lapidaires de la Sicile que des modèles de forme : puissent-ils connaître et mettre à profit celles que nous espérons faire revivre, en entreprenant d'en répandre, par la gravure, l'étude et le goût!

Sans faire une imitation servile, que ces artistes recherchent dans les modèles les lois d'après lesquelles un vase, une coupe, un bassin, peuvent atteindre l'élégance et approcher de la perfection.

(N° 221 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIECLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

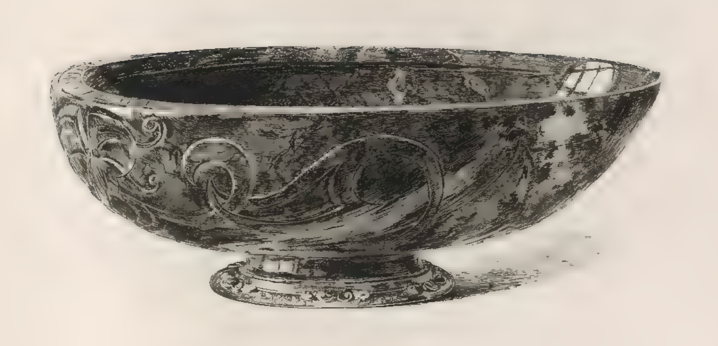
Hauteur, 0m,170. — Longueur, 0m,230.

La coupe, en forme de nacelle, est taillée dans un seul morceau; le pied en balustre est rapporté; la jonction est cachée par un anneau d'or rehaussé d'émaux imitant des pierreries; nous avons signalé déjà cette ornementation, que nous retrouverons encore. La coupe est gravée : des tritons et des monstres marins s'ébattant dans des eaux agitées sont comme noyés dans le fond du vase; le dessin en est élégant et l'exécution très franche.

L'Italie possédait au commencement du seizième siècle plusieurs hommes fort habiles pour graver le cristal : parmi eux se tenait au premier rang Jean Bernardi de Castel-Bolognèse; il était né dans la petite ville de la Romagne, dont il a conservé et illustré le nom. Etant jeune, il fut chargé par le duc de Ferrare de graver sur un morceau de cristal de roche l'attaque du fort de la Bastie, où ce prince avait été blessé; plus tard il travailla pour le pape Clément VII, et en 1535, après la mort du souverain Pontife, il entra au service du cardinal Alexandre Farnèse; c'est par son ordre qu'il exécuta, sur des plaques de cristal de roche, plusieurs compositions tirées du Nouveau Testament, lesquelles enrichissaient le pied d'une croix dont le cardinal avait fait présent à l'église de Saint-Pierre.

Mariette, qui, dans son traité des pierres gravées, a réuni les détails que nous racontons après lui, possédait un dessin très terminé de l'une de ces compositions : le sujet était la résurrection de Lazare; il y reconnaissait la manière et le goût de Perino del Vaga. A cette occasion il observe, et c'est avec raison, que les graveurs sur cristal empruntaient aux peintres leurs compositions. Si nous avons rappelé ici l'opinion de Mariette, c'est qu'elle nous a paru confirmée par cette coupe où nous retrouvons également le goût et la manière de Perino del Vaga, sans pouvoir, faute de preuves, affirmer qu'elle soit l'œuvre de Castel-Bolognèse. Elle a appartenu au même service de table dont ont fait partie les pièces reproduites par les planches XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX.

(N° 243 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE JASPE ORIENTAL

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0^m,068. — Longueur, 0^m,200.

Le jaspe, dans lequel le vert domine, mêlé de nuances jaunes, blanches, rouges, et de tons violacés, est de la coloration la plus vive, transparent, éclatant. La taille en est savante, car c'est un effort de l'art, étant donnée une forme simple, de la dessiner avec élégance et fermeté. Les ornements qu'on aperçoit sur le corps du bassin sont tracés par deux traits profondément gravés dans le jaspe; ceux que l'on distingue sur la dernière moulure du soubassement sont des appliques d'or ciselé, découpées et rehaussées de place en place par des émaux imitant des pierreries.

S'il est une forme naturelle, c'est celle que nous avons sous les yeux, mais assurément elle ne manque ni de grâce ni de distinction; elle convient à nos usages modernes et pourrait être aisément transportée dans les fabrications qui travaillent pour la garniture de nos tables.

Lorsque nous avons expliqué la planche XIII, nous avons déterminé quelle était au moyen âge la construction d'un drageoir; nous l'avons démontrée en nous appuyant sur les descriptions des inventaires et en faisant abstraction de tous les détails qui ne sont que décoratifs : c'était alors quelque chose de très semblable à une coupe, avant que la forme de la coupe eût été dégagée, telle qu'elle a été au seizième siècle, et telle qu'elle est encore de nos jours.

Lorsqu'en France, les goûts et les habitudes se sont modifiés, le drageoir, comme tous les autres vases, a été simplifié, il s'est abaissé, et les sucreries sèches ou liquides, les dragées, les confitures, ont été servies sur les tables dans des bassins peu élevés, tel qu'est celui gravé sur la planche XXVI. Il peut donner l'idée de la transition par laquelle sont passées toutes les pièces d'un service depuis les temps féodaux jusqu'aux siècles où se sont établis et perfectionnés nos usages. Les formes créées dans les manufactures de porcelaines, et principalement à Sèvres, sous le règne de Louis XVI, ont été le dernier terme de cette transformation. L'on sait combien sont variées les pièces qui dans un service de Sèvres sont destinées à recevoir les compotes et les sucreries; parmi elles, la coquille a été conservée; le cercle, le carré, le losange, ont été les modèles imités et traduits; la forme tracée sur un plan ovoïde, dont notre drageoir de jaspe offre un type parfait, a été choisie pour le bassin qui porte le nom de ravier.

(N° 429 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



Jules Jacquemart Delin^t & Sculp^t 1864

NEF DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Longueur, $0^{m},280$. — Largeur, $0^{m},120$. — Hauteur, $0^{m},120$.

Le corps du vase est taillé dans un seul morceau; les deux anses sont rapportées. Un orifice est pratiqué à la pointe de la nef pour l'écoulement des liquides qu'elle était destinée à contenir. Les sujets gravés représentent des scènes du déluge : l'on y voit l'arche sainte, quelques constructions sur des lieux élevés que les eaux n'ont pas encore atteints, et l'on distingue les habitants de la terre cherchant un refuge dans les arbres. Les montures de la base et les agrafes des anses sont d'or et enrichies de quelques émaux.

Nous avons donné le nom de nef à cette pièce d'un service de table, en raison de sa forme, qui est celle d'un vaisseau, et parce qu'elle remplissait l'un des offices qui au moyen âge étaient attribués à la nef. Quoique souvent l'imitation du vaisseau ait été assez exacte, pour que la mâture, la voilure, les vagues même de la mer fussent fidèlement reproduites par la pièce d'orfévrerie, le plus souvent elle n'était pas poussée jusqu'à cette similitude minutieuse; il suffisait que le vase eût l'apparence d'une nacelle. L'Inventaire du roi Charles V contient les descriptions d'une grande nef d'or ayant à ses extrémités deux anges et portée par six lions; d'une petite nef d'or qui, à ses deux bouts, avait deux serpents; une autre était assise sur quatre lions, une autre soutenue par quatre sirènes. M. le comte de Laborde, dans son glossaire et répertoire, à la page 405, sous la date de 1589, désigne « un vaisseau d'argent, doré et tout ciselé, fait en forme de nef, excepté qu'il avait un pied pour le tenir ferme sur la table; » tel était celui que l'on voit au Louvre et dont nous n'avons fait reproduire sur la planche XXVII que la partie supérieure, le pied étant d'un tout autre art et d'un temps tout différent qu'est la nacelle taillée dans le cristal et gravée par des artistes italiens.

(N° 226 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



SALIÈRE DE LAPIS-LAZULI

XVI[e] SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS I[er]

Hauteur, 0m,140. — Longueur, 0m,160.

La coupe ayant la forme d'une nacelle, le couvercle et le bouton qui sert à le saisir pour le soulever, le pied en balustre, sont taillés dans des blocs de lapis de même nature, d'une coloration vive et franche, quoiqu'il soit mêlé de quelques pyrites de fer. Ce sont des coquilles qui, sculptées en bas-relief, décorent les deux côtés de la coupe, et aussi des coquilles qui sont simulées sur les deux extrémités du couvercle. Des cercles d'or, ornés de reliefs finement ciselés et d'émaux imitant des pierreries, relient le couvercle au bouton en forme de petit vase, la coupe au balustre, et encadrent le bord inférieur de la patte. Nous avons signalé des montures d'orfévrerie semblables sur les pièces, provenant d'un même service, que représentent les planches XXIII, XXV, XXVI, XXVII.

L'on ne saurait trouver dans la nature une couleur plus agréable que celle du lapis; c'est la couleur du ciel. Les artistes des quinzième et seizième siècles l'ont affectionnée : Luca della Robbia l'a choisie pour le fond de ses poétiques sculptures, les peintres de Limoges l'ont appliquée sur le champ de leurs précieux portraits. Le lapis a été taillé et enrichi par les inventions des plus habiles orfévres; aplani en façon de petit tableau, il a été décoré par le pinceau des plus grands peintres : la bibliothèque de la ville de Brescia possède un médaillon de lapis peint par Titien; la collection de M. Debruge-Duménil en renfermait un fort délicatement enluminé.

La pureté et l'éclat de la nuance sont les premières conditions de beauté pour le lapis. Nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui ont écrit que de la Chine, comme de la Perse, provenaient les blocs les plus azurés; nous avons souvent observé le contraire, et, lorsqu'un objet chinois nous a été présenté, taillé dans une matière qui surpassait en intensité et homogénéité de couleur bleue tous les lapis connus, nous l'avons éprouvé avec une pointe d'acier et avons découvert une falsification adroite : ce prétendu lapis de la Chine, sans défauts ni mélange de pyrites, n'était qu'un calcaire recouvert superficiellement d'une teinture éclatante.

(N° 521 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VERRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE. RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0m,220. — Diamètre, 0m,127.

Le calice est d'un seul morceau, le pied en balustre est rapporté; la jonction des deux pièces est cachée par un motif d'orfévrerie offrant un mélange de ciselures et d'émaux : ceux qui sont apposés sur l'anneau inférieur imitent des pierreries; nous avons déjà signalé cette décoration sur les pièces que reproduisent les planches XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, pièces d'un même service.

La correction et l'élégance du dessin, la finesse de l'exécution, sont réunies dans les ornements gravés sur le verre. Sur le pourtour, trois compartiments de rinceaux alternent avec trois figures de femmes; celle que l'on voit portant une corne remplie de fruits est une nymphe de Pomone; une autre, qui est nue, ayant sur la tête une corbeille de fleurs, est une nymphe de Flore, et l'on reconnaît une suivante de Diane dans la troisième femme qui tient une flèche et un arc. Le goût des compositions et des figures mythologiques que les peintres et les sculpteurs du palais de Fontainebleau avaient introduit et répandu en France, s'étendait des grands monuments sur tous les ustensiles de la vie privée; nos artistes s'inspiraient de ces réminiscences poétiques : nous verrons notre Jean Goujon consacrer son talent enchanteur aux nymphes des fontaines; nous rencontrerons les images des divinités païennes sur les armes, sur les vaisselles d'or, d'argent, de cristal ou de faïence.

Le temps était proche où le verre factice remplacerait sur les tables le cristal de roche : les verriers de Murano faisaient connaître en Italie et dans les pays voisins leurs produits élégants; ils en avaient pu trouver les modèles dans le trésor de Saint-Marc de Venise, qui, de nos jours encore, possède de précieux spécimens des plus beaux verres antiques; ils en répandaient l'usage par les échanges du commerce. Plus tard, malgré les précautions soupçonneuses de la république de Venise, les procédés des fabricants de Murano seront importés en France. Les archives du parlement de Paris, dont M. le comte de la Borde nous a fait connaître l'intérêt par des extraits cités dans la préface de l'inventaire qu'il en fait dresser, contiennent l'enregistrement de lettres patentes du roi Henri II, données, en l'année 1551, à Theseo Mutio, gentilhomme italien, pour faire dans le royaume « verres, miroirs, canons et autre espèce de verreries à la façon de Venise. »

Sous le règne de François Ier, le cristal de roche taillé était encore en usage.

(No 272 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE JASPE ORIENTAL

ET

VASE DE CRISTAL DE ROCHE

XVI[e] SIÈCLE. RÈGNE DE FRANÇOIS I[er]

Hauteur de la coupe, 0[m],130. — Hauteur du vase, 0[m],093.

Le jaspe dans lequel sont taillés la tasse, le balustre et la patte de la coupe, est de couleur verte, avec des mélanges de tons pourpres et de nuances orangées. Le dessin que l'on voit sur la patte est gravé en creux.

Les montures sont d'or émaillé; d'or aussi sont les petites figures groupées qui sont placées sur le bord de la tasse ou coquille; elles représentent Neptune et Amphitrite; adroitement composées, elles sont ciselées avec finesse; toutes les chairs sont émaillées en blanc, mais les chevelures, le trident et la draperie sont conservés dans la couleur naturelle de l'or. Le rouge vif domine dans la coloration des ornements qui couronnent le balustre et il fait valoir les émaux clairs dont sont rehaussés les termes, les dauphins et les feuillages.

Le vase de cristal est taillé en forme d'œuf; le collet supérieur est rapporté. Quatre figures de femmes sont gravées sur le pourtour, elles représentent des vertus : celle que l'on voit appuyée sur un piédestal est une image de la Prudence; les trois autres sont la Force, la Foi, l'Espérance. La Force soutient les deux parties d'une colonne brisée; la Foi s'appuie sur une croix et tient élevé un calice; l'Espérance attache son regard sur des rayons lumineux qui s'échappent d'un nuage.

Les montures de ce petit vase sont d'or émaillé. Le cercle du collet n'a que quelques touches d'émail bleu incrustées dans l'or. Le cercle du pied est émaillé en blanc; les petits ornements qu'on y voit se découpent en or sur le blanc, et de place en place sont quelques points de couleur verte et d'autres d'un rouge sombre, pour simuler l'émeraude et le grenat.

(N[os] 267 et 478 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)

TABLE DES PLANCHES

DE LA

PREMIÈRE PARTIE

LES

GEMMES ET JOYAUX

DE LA COURONNE

DEUXIÈME PARTIE



VERRE A BOIRE, CRISTAL DE ROCHE

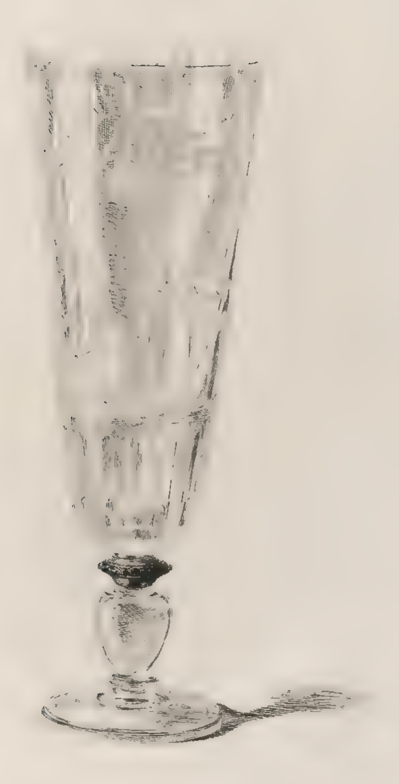
XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, $0^m,144$. — Diamètre, $0^m,122$

Le calice est d'un seul morceau et est taillé sur un plan elliptique dont le contour détermine huit lobes; le pied est rapporté. Les figures gravées, réparties sur quatre des divisions ou côtes, sont reliées entre elles par des guirlandes composées de fleurs et de fruits; les figures qui finissent en gaine et dont les bras sont relevés pour maintenir sur les épaules ou sur la tête des corbeilles abondamment remplies, représentent alternativement des compagnons de Vertume et des nymphes de Flore. Les montures d'orfévrerie, cachant sous un anneau la jonction du calice et du pied, et entourant d'un cercle la patte du verre, sont semblables à celles que nous avons signalées sur la coupe, sur le drageoir, la nef et la salière que reproduisent les planches XXII, XXVI, XXVII et XXVIII, ciselées, niellées et enrichies par des émaux dont les colorations imitent des rubis, des saphirs et des émeraudes.

Nous avons dit, aux premières pages de cette publication, que les peuples de l'antiquité avaient surtout aimé dans le cristal de roche la pureté d'un corps transparent et que, lorsqu'ils le rencontraient sans défauts, ils se gardaient de le cacher sous des gravures. Les artistes du moyen âge, en Europe du moins, ont suivi cette tradition; nous pouvons observer dans les vases et dans les hanaps des temps antérieurs au seizième siècle que le plus souvent les dessins gravés ont eu pour but de dissimuler des étoiles ou de couvrir des écumes qui ternissaient le cristal; ces dessins sont extrêmement simples : ce sont des fleurettes semées de loin en loin, des oiseaux; le mérite de l'œuvre est cherché dans l'invention des formes souvent chimériques et dans la difficulté de la taille. Il n'en est pas de même au seizième siècle, nous en avons déjà signalé quelques exemples, et le goût si franchement accusé dans les ornements gravés du verre à boire que reproduit la planche XXIX peut être ici remarqué de nouveau : le cristal était sans défauts, la taille a été poussée si loin que la transparence et le jeu de la lumière sur des courbes ingénieusement tracées eussent suffi pour constituer un objet agréable et complet; mais il n'eût pas semblé tel dans ce siècle élégant, épris jusqu'à l'excès des arts du dessin. Nous devons reconnaître que le graveur a choisi avec esprit ses motifs de décoration et qu'il les a ménagés avec grâce.

(N° 244 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VERRE A BOIRE, CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIECLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, $0^{m},205$. — Diamètre, $0^{m},075$.

Le gobelet allongé est d'un seul morceau; le pied est rapporté. Deux figures mythologiques sont gravées sur le verre, elles représentent Vénus et Adonis; près du bord sont disposés des groupes de fruits et des rubans formant des guirlandes sur lesquelles sont placés des oiseaux; des godrons décorent la base. La monture d'orfévrerie n'est qu'un simple anneau couvrant la jonction du gobelet et de son pied; mais les émaux appliqués sur l'or imitent des pierres fines; elle ne diffère pas de celles que nous avons signalées sur plusieurs pièces d'un même service, particulièrement sur le joli verre dont la reproduction précède celle que nous avons sous les yeux. Cette planche, rapprochée de celles qui portent les numéros XXVIII et XXXI, permet donc d'étudier trois formes de verre à boire, dont l'usage au seizième siècle a été une innovation qui s'est continuée jusqu'à nous.

Pendant toute la durée des temps que l'on est convenu d'appeler le moyen âge, le vase à boire qui était le hanap, se rapprochait de la forme du calice, par les nécessités de sa destination, comme récipient d'un liquide, mais en différait presque toujours par des inventions compliquées et des assemblages souvent bizarres. Le calice proprement dit, dégagé de toutes additions accessoires, était le vase réservé pour la communion du prêtre à l'autel; tel est celui que reproduit notre planche IV, œuvre du douzième siècle et type très pur d'une forme parfaitement simple; or le verre à boire placé sous le numéro XXVIII, et l'un des trois que nous étudions, n'est qu'une interprétation appropriée au goût du seizième siècle et l'application à un usage domestique, de la forme générale et des parties constitutives du calice (voir la planche IV, citée plus haut). Cette forme est celle qui a prévalu. Si nous examinons trois tableaux célèbres : la Cène, de Léonard de Vinci, le Repas chez Simon le pharisien et les Noces de Cana, de Paul Véronèse, nous voyons dans le premier, sur la table de Jésus et des apôtres, le verre cylindrique qui, après avoir été le plus usuel, n'occupe plus de nos jours et dans nos offices qu'un rang fort modeste. Paul Véronèse a placé sur la table de Simon le verre en forme de calice et a prodigué dans les Noces de Cana la coupe élégante qui nous est connue par les produits des fabriques de Murano. C'est en effet dans les collections de ces verres fragiles qu'on trouvera le plus de variétés des verres à boire en usage au seizième siècle, et la forme dont le calice est le type est celle qu'on y rencontrera le plus souvent.

(N° 277 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



CRISTAL DE ROCHE

VASE DE JADE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Du cristal, hauteur, 0m,085. — Largeur, 0m,110.

Du vase, hauteur, 0m,170. — Diamètre, 0m,090.

La pureté irréprochable du cristal de roche dans lequel est taillée, en ronde bosse, la tête de mort dont nous avons la reproduction sous les yeux, est telle, qu'il semble être un fragment détaché d'un glacier. Le motif de sculpture adopté par le lapidaire n'a rien qui doive surprendre : il est conforme aux pratiques religieuses des temps qui ont précédé le nôtre. Brantôme, en raillant les veuves qui se remettent tôt et reviennent à leur première nature, constate l'usage dont il signale la trop courte durée : « Au lieu des têtes de mort », dit-il, « qu'elles portaient, ou peintes, ou gravées et eslevées, au lieu d'os de trépassés mis en croix ou en lacs mortuaires, au lieu de larmes, ou de jayet, ou d'or émaillé, vous les voiez convertir en peintures de leurs maris portées au col, accommodées pourtant de têtes de mort et larmes peintes en chiffres, en petits lacs; bref, en petites gentillesses, déguisées pourtant si gentiment, que les contemplans pensent qu'elles les portent et prennent plus pour le deuil des maris que pour la mondanité. » Si Brantôme dit vrai, notre cristal de roche, qui ne pouvait être placé que sur un meuble et que l'esprit se représente volontiers posé auprès d'un crucifix, n'a dû être la consolation que d'une veuve de la première heure.

Le vase de jade qui est à côté, ayant la forme d'une urne cinéraire, se distingue par un galbe très pur. Le jade n'est pas oriental et a été taillé en Europe; on ne saurait s'y méprendre, si l'on remarque le dessin des godrons et l'agencement des feuillages qui, réunis sur le fond du vase, sont répétés sur son couvercle. La monture d'orfévrerie n'est qu'un soubassement d'argent doré composé de quelques moulures, mais le profil en est délicat et la proportion du bouton surmontant le couvercle est si bien trouvée qu'on ne saurait imaginer rien de mieux approprié à l'objet qu'il termine.

(Nos 128 bis et 85 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



Jules Jacquemart del. et aqua fort.

AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE FRANÇOIS Ier

Hauteur, 0m,380. — Largeur, 0m,260.

La forme de ce beau vase est l'imitation d'une coquille, imitation libre et complexe, car l'on y retrouve, tout ensemble, la disposition d'un Nautile, le tracé d'un Hélix et, dans un des détails, la corne d'Ammon. C'est ainsi que l'art se doit inspirer des productions naturelles en les rappelant à l'esprit, sans prétendre à les reproduire : l'imitation exacte d'une coquille serait inconciliable avec la tête de monstre marin qui termine l'œuvre étrangement, avec le feuillage d'acanthe qui descend gracieusement de la volute; elle s'accorderait mal avec les rinceaux gravés dessinant une élégante frise, les godrons qui ornent la base, avec le pied ajouté pour supporter le vase; ces détails corrélatifs choqueraient le goût s'ils étaient appliqués à une reproduction servile. Il suffit pour s'en convaincre de jeter les yeux sur quelques coquilles réelles qui ont été décorées, gravées, montées pour former des coupes, et qui sont conservées dans nos collections; heureusement elles y sont en petit nombre, car elles ne sauraient plaire et ne méritent pas d'être recherchées.

Quelquefois la forme d'une coquille s'est prêtée si naturellement à certains emplois, que la pensée est venue de les y appliquer; personne ne s'étonnera que la Concha imbricata ait été choisie pour faire un bénitier, et l'on voit sans déplaisir, dans l'église Saint-Sulpice, adossés aux deux piliers des arcades près de la tribune des orgues, ceux qui ont été formés des deux pièces d'une grande coquille de cette espèce, que l'on dit avoir été donnée au roi François Ier par la république de Venise. Le sculpteur Pigalle, chargé de les placer, a sagement fait de n'y point ajouter de sculptures : il les a posées sur des roches taillées dans du marbre.

Les lapidaires ont pu observer, dans les différentes variétés de la Padella, les divisions et les lignes les plus propres à la taille des cuvettes ovales; dans la Mactra, dans la Pholas costata, ils ont trouvé des modèles excellents de bassins pour les fontaines. La Cardita a été souvent imitée et, dans les siècles où le goût s'est éloigné de la simplicité, qui doit être une de ses premières règles, les ouvriers ont encore découvert des modèles d'un dessin recherché, dans les productions naturelles : nous citerons l'Hippope maculée comme le type des coquilles dentelées qui furent si universellement à la mode dans les ornements du règne de Louis XV. L'artiste du seizième siècle dont nous examinons le travail, mieux inspiré, en produisant une œuvre ingénieuse ne s'est point écarté d'un tracé correct.

Les montures d'orfévrerie sont celles que nous avons déjà plusieurs fois signalées : quelques émaux posés de place en place, imitant des pierreries.

(N° 470 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



TASSE DE CRISTAL DE ROCHE

SOUCOUPE DE JADE

XVIe SIÈCLE, TRAVAIL ORIENTAL

De la tasse, hauteur, 0m,068. — Diamètre, 0m,084

De la soucoupe, hauteur, 0m,035 — Largeur, 0m,120

Semer des pierres précieuses sur l'eau pure d'un cristal, c'est un rêve charmant, l'amusement d'une fée, le travail patient d'un Indien. Nous l'avons sous les yeux : une gravure peu profonde a tracé le dessin; des saphirs, des grenats, des émeraudes, enchâssés dans de l'or, sont incrustés de place en place, attachés comme des fleurs et des graines à des tiges légères, simulant des feuillages ou marquant sur le bord de la tasse les intersections d'un réseau d'or; aux tiges sont suspendus des oiseaux dont l'ouvrier a varié les poses et le mouvement; un seul a conservé l'incrustation d'émail qui a dû remplir tous les vides accusés par la gravure, et la coloration verte de cet émail indique que cette gentille nichée était une famille de perruches. Les Européens, au seizième siècle et depuis, ont quelquefois reproduit cette brillante fabrication dont l'invention appartient à l'Orient; nous en connaissons quelques exemples dans les collections, sous des formes diverses, et il y a moins de vingt ans un bijoutier de Paris a renouvelé l'imitation : il s'est heureusement inspiré de la tasse du Louvre et a exécuté avec habileté un choix de boucles d'oreilles dont une boule ou une olive de cristal était le motif, et l'ornement un semis de diamants, de rubis, d'émeraudes, de saphirs. A Paris la mode est si fugitive que les essais les plus ingénieux, quel que soit leur succès, n'ont qu'une durée très limitée; si l'on cherchait aujourd'hui à revoir ces boucles d'oreilles, il les faudrait retrouver dans l'écrin d'une femme élégante. Une personne de goût (une femme y excellerait) qui depuis vingt ans eût saisi au passage et réuni, en mettant dans ses choix une très grande réserve, les inventions agréables, quelquefois les imitations de nos meilleurs artistes, orfèvres et joailliers, eût fondé et formerait une collection où il y aurait fort à apprendre et beaucoup à louer.

La jade, par la douceur de sa coloration, était, comme le cristal de roche, un fond bien approprié à une broderie de pierreries; ayant même sur le cristal cet avantage que la demi-opacité de la substance ne laisse pas apercevoir au revers le fond du travail (et ce fond ne produit pas un effet agréable dans l'intérieur de la tasse que nous venons de décrire); aussi est-ce sur des jades que les Persans particulièrement ont exercé leur goût : ils en ont montré un très délicat en disposant toute l'ornementation sur la surface extérieure d'une soucoupe; c'est celle qui se voit, quand la main porte aux lèvres le breuvage qu'elle contient, et cette observation pourrait nous conduire à remarquer que trop souvent les pièces de nos services modernes sont décorées aux places qui sont couvertes et cachées, lorsqu'on en fait usage.

(Nº 334 des Inventaires du Louvre.) — (Nº 105 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)





COUPE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0^{m},220. — Diamètre, 0^{m},160.

Les parois de la vasque et du couvercle qui la recouvre sont amincies par la taille, jusqu'aux dernières limites du possible. L'élégance des dessins gravés est trop bien reproduite ici pour qu'il soit besoin que nous en donnions le détail. L'orfèvrerie ne se compose que de deux attaches, au bouton du couvercle, à la naissance du pied, et des deux têtes de satyres, mordant des anneaux, qui sont placées près du bord de la coupe : ces deux têtes, d'un beau caractère, sont remarquablement ciselées, quelques émaux sont apposés sur l'or des montures. L'on a souvent écrit que les Italiens avaient été, au seizième siècle, nos maîtres dans l'art de l'orfèvrerie. Tout au plus pourrait-on dire que nos orfèvres ont imité leur goût, et nous verrons bientôt qu'ils s'en sont assez vite affranchis : en effet, à la fin du règne de Louis XII et sous le règne de François Ier, les travaux des Français peuvent être confondus quelquefois avec ceux des Italiens, mais cela ne veut pas dire que ce soit d'eux qu'ils aient appris leur métier. Les mémoires de Benvenuto Cellini, lesquels méritent d'être connus à l'égal de ses œuvres sculptées, sont remplis de renseignements sur l'état de l'art en France qui pourraient suggérer des conclusions absolument opposées à celles que son orgueil national et personnel en tire. Avant que les Italiens ne vinssent travailler en France, nos orfèvres, à toutes les époques de notre histoire, ont été nombreux et habiles. Leurs travaux sont maintes fois mentionnés par nos chroniqueurs, et celles de leurs œuvres qui nous sont restées donnent une haute idée de leur savoir. Sans sortir de nos collections, je rappellerai ici l'agrafe du manteau de saint Louis, les joyaux réunis sur notre planche XI; j'indiquerai à l'étude attentive de nos amateurs les bas-reliefs repoussés sur or qui ont été exécutés par un orfèvre du roi Charles V, sur le sceptre que termine une statuette de Charlemagne, sceptre qui est exposé dans le Musée des Souverains : ces fins bas-reliefs, bien composés, bien dessinés, ne sont en rien inférieurs aux productions de quelque pays que ce soit. Lorsque nous rencontrons un bijou du temps de Charles VII et même de Louis XI, nous n'apercevons aucun signe de décadence dans le travail. Qu'un rapprochement me soit permis : tous ceux qui ont vu à Francfort, chez M. Brentano, les délicieuses miniatures de Jean Fouquet, se laisseront convaincre que des orfèvres adroits ont existé en France en même temps qu'un miniaturiste aussi exquis. Il en est de même des règnes de Louis XII, de François Ier, de Henri II : Jean et François Clouet nous répondent de l'habileté des orfèvres français; au seizième siècle ils possédaient une connaissance parfaite de leur art, et ils se sont exercés dans le goût italien qui était à la mode à la cour de nos rois.

(N° 223 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VASE DE CRISTAL DE ROCHE

VASE DE JASPE

XVIe SIÈCLE

De l'un, hauteur, 0^m,205. — Diamètre, 0^m,065.

De l'autre, hauteur, 0^m,110. — Diametre, 0^m,080.

L'un des personnages du groupe que l'on voit gravé sur le cristal est un homme, un peu vieux, demandant quelque chose à l'Amour; car un enfant, nu, ailé, portant une torche enflammée, ne peut être que l'Amour, désigné d'ailleurs (surabondamment) par l'inscription du mot grec ΕΡΩΣ. Non loin est un autel sur lequel brûle un feu et c'est un peu de ce feu que demande au jeune dieu l'homme agenouillé. Une phrase sentencieuse, gravée sur le bord du vase, explique ses raisons : « SÆPE ANIMO CURAS DEDIT HUMOR AMARUS AMARAS. » [Souvent une humeur amère a causé à l'âme des soucis amers.] Le remède contre l'amertume que présente la composition du graveur sur cristal, c'est un peu de flamme amoureuse. L'orfévre qui a ciselé et émaillé les montures d'or en laisse deviner un autre en plaçant au sommet du bouton qui surmonte le couvercle une petite figure en ronde bosse, représentant un des servants de Bacchus; les raisins qui couronnent sa tête, chargent son épaule et emplissent sa corbeille, ont souvent calmé les chagrins de l'âme. Mais hâtons-nous de dire que cet artiste intelligent a mis dans son travail un autre genre d'esprit que celui que je cherche : sa ciselure est vive, ses émaux sont frais et bien posés.

L'intention du lapidaire qui a taillé le petit vase de jaspe, quoique plus simple en apparence, offrait assurément plus de difficultés à l'exécution : il a voulu atteindre la dernière limite dans l'amincissement des parois, la plus faible expression de poids; son vase ne pèse que 112 grammes et, par un contraste qui semble avoir été cherché, la forme qu'il lui a donnée est précisément celle que l'usage a consacrée pour ces imitations d'urnes antiques qui généralement sont lourdement taillées, souvent pleines ou à peine évidées, pour être placées, à de grandes élévations, dans des décorations monumentales. L'évidement de ce petit vase est regardé par les hommes du métier comme un véritable tour de force; l'on reconnait le travail du même ouvrier dans une petite urne, une boite de toilette, une conque, une écuelle, que nous avons décrites dans notre notice des gemmes et joyaux, et qui sont exposées dans les vitrines de la galerie d'Apollon, près des numéros 184, 186, 198, 215. Une même matière a été choisie : c'est un jaspe vert, d'une nuance foncée, très transparent.

(N°s 260 et 450 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0^m,090. — Diamètre, 0^m,145.

Le pied taillé dans la masse du cristal est adhérent à la coupe. La forme n'offre plus aucune singularité; elle est celle qui, de notre temps, est encore usitée et, en quelque sorte, consacrée. La frise et les guirlandes gravées sont des modèles parfaits d'ornements délicats : l'artiste les a ingénieusement ménagés, et cette preuve d'un goût fin devrait être souvent imitée. De nos jours, des ouvriers adroits ont eu la pensée de graver des verres ou des flacons de cristal, d'incruster dans les dessins gravés du métal, argent ou platine, et sur ce métal d'enlever à la pointe les détails des ornements. Ce n'était pas précisément une invention, c'était l'application moderne d'un procédé pratiqué au seizième siècle : tous les amateurs qui connaissent l'Italie ont admiré dans le cabinet des Gemmes, à Florence, une élégante coupe qui est décorée d'entrelacs et des emblèmes de Diane; elle est de cristal de roche et les ornements gravés sont incrustés d'or et d'argent. L'on ne peut voir un plus charmant travail, parce qu'il y a dans la décoration autant de sobriété que d'heureuse imagination. Ce double mérite a manqué aux travaux modernes dont nous venons de parler : les incrustations étaient lourdes, ou plutôt elles étaient trop prodiguées; le même motif était trop souvent répété, le dessin métallique recouvrait trop uniformément le cristal. Si la coupe dont nous nous occupons m'a remis en mémoire les verres gravés et incrustés de ces dernières années, c'est que la frise qui l'entoure, les guirlandes qui la décorent, m'ont paru être exactement ce qui conviendrait pour des incrustations semblables; nous en voudrions faire l'essai. Il nous semble qu'une des premières lois pour obtenir, en ce genre, un objet agréable, est de laisser beaucoup de fond de cristal, afin que, par opposition, l'incrustation ait toute sa valeur.

C'est par ce mérite que se distingue la gracieuse coupe que nous proposons comme modèle.

(N° 236 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BASSIN DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0m,185. — Longueur, 0m,220. — Largeur, 0m,240.

La coupe est l'imitation d'une coquille. Le pied, les anses taillées en ronde bosse et figurant des sirènes, sont rapportés. Les montures sont d'or émaillé; celles qui garnissent le bord supérieur du bassin ne sont pas de simples motifs d'ornement : elles cachent une surprise, constituant une sorte de petit canal ou réservoir dans lequel un liquide peut se répandre et circuler lorsqu'on approchait la main pour la laver dans la coupe, voici quel était le jeu : le liquide, qui devait être une eau parfumée, était introduit dans le petit vase de cristal, taillé en forme de balustre, que l'on voit au-dessus du dauphin, à la naissance des côtes de la coquille dans la gueule du dauphin l'on peut remarquer l'extrémité d'un tuyau perforé par lequel s'écoulait le principal jet du liquide, le trop-plein se distribuant dans le canal et trouvant des issues dans les sections de tuyaux qui se projettent en avant des huit petits vases de cristal, alignés sur la monture et posés comme des pions. Les filets d'eau qui s'échappent de ces appendices perforés étaient dirigés de façon à s'entre-croiser, formant entre eux et avec le jet principal les jeux d'une cascade artificielle.

Les surprises étaient fort à la mode à la cour des Valois : Brantôme parle d'une coupe « pour l'avoir vue souvent et bu dedans, non sans rire, » qu'un grand prince avait achetée d'un orfèvre, comme un chef-d'œuvre; les représentations qui y étaient figurées, tant d'hommes que d'animaux, étaient de nature à effrayer la pudeur la moins timorée. « Quand ce prince festinoit les dames et filles de la cour, comme souvent il les convioit, ses sommeilliers ne failloient jamais, par son commandement, de leur bailler à boire dedans; et celles qui ne l'avoient jamais vue, ou en buvant ou après, les unes demeuroient étonnées et ne savoient que dire là-dessus; aucunes demeuroient honteuses et la couleur leur sautoit au visage; aucunes s'entredisoient entre elles : Qu'est-ce que cela qui est gravé là-dedans? je crois que ce sont des salauderies, je n'y bois plus..... »

La surprise de notre bassin était plus innocente et n'a rien que d'agréable.

(No 254 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BIBERON DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0m,165. — Diamètre, 0m,110.

Le petit couvercle, le pied, l'anse surélevée et les deux branches latérales qui l'accompagnent sont rapportés; nous pensons qu'un bec de cristal, long et recourbé, s'adaptait à la base du vase, à l'endroit où l'on voit un arrachement d'orfévrerie. La couleur verte domine dans les ornements émaillés des montures, se découpant sur un fond noir qui fait valoir, par un heureux contraste, la transparence du cristal.

La forme qui, au seizième siècle, a été usitée pour des ustensiles d'un beaucoup moindre prix que cet élégant bijou, est empruntée aux fabrications orientales : l'on en retrouverait le type dans les porcelaines de la Chine, et plus d'une théière d'ancienne importation présente des analogies avec ce joli vase. La théière chinoise offre des variétés qui assurément dépassent en nombre celles d'aucun autre récipient connu; les Chinois sont, ou plutôt ont été singulièrement inventeurs et imitateurs; le vase destiné à contenir leur boisson favorite a dû naturellement exercer leur imagination subtile. Ils y ont appliqué toutes les matières et y ont adapté toutes les fabrications : le jade, d'autres pierres dures, l'or, l'argent, le bronze (ciselé, damasquiné, incrusté, émaillé), la porcelaine, les terres cuites, les laques, se prêtant à des manutentions diverses, ont inspiré des combinaisons infinies. Cette observation avait frappé l'un de nos amateurs les plus fins, le plus généreux de nos donateurs, Charles Sauvageot : ses premières acquisitions ont été des objets orientaux et il avait commencé une série de théières. Elles sont aujourd'hui comprises dans les collections ethnographiques, et aisées à reconnaître, parce que chacune d'elles se distingue par une particularité qui fait soupçonner l'intelligence de l'homme de goût par qui elles ont été choisies. Elles sont de Boccaro, matière facilement malléable qui mieux qu'aucune autre se prêtait à la fécondité inventive des modeleurs; matière, en outre, que l'on assure devoir être préférée à toute autre pour la préparation du thé.

Le petit biberon dont nous avons la reproduction sous les yeux n'a pu être d'aucun usage domestique et n'était qu'un objet de curiosité et d'ornement.

(N° 184 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



JATTE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, $0^{m},130$. — Largeur, $0^{m},325$.

Circulaire, composée de dix lobes; les anses de cristal sont rapportées. Les attaches d'orfèvrerie de ces anses et le soubassement du pied sont revêtus d'émail noir sur lequel les ornements d'or réservé se découpent comme des broderies; de place en place sont ajoutés quelques émaux imitant des émeraudes.

La forme, correcte et simple, a été adoptée pour quelques pièces de nos services; elle est l'une de celles que Sèvres a fixées en les modernisant. Nous pensons que ces belles jattes de cristal n'ont pas été faites pour le seul ornement, et qu'elles ont été utilisées sur les tables royales. Lorsque nous lisons que parmi les premières commandes faites par François Ier à Benvenuto Cellini, lorsqu'il vint travailler à Paris, furent douze statues d'argent, six dieux et six déesses, de la taille même du roi, pour en faire des porte-lumières autour de sa table, dans une salle à manger de Fontainebleau, nous pouvons imaginer le luxe des services de table que devaient éclairer de tels candélabres. La salière d'or que le même artiste a exécutée pour le roi, et que connaissent ceux-là seuls qui ont eu l'occasion de la voir à Vienne, peut, à cet égard, servir de point de départ et d'objet de comparaison. La vaisselle était d'or, plusieurs pièces étaient émaillées; les cristaux étaient de roche, les vases de gemme étaient mêlés aux cristaux. La question nous a été souvent posée si les émaux de Limoges servaient sur les tables; nous n'en doutons pas; ils comprennent toutes les pièces utiles, assiettes, plats ronds et longs, salières pour les diverses épices, coupes basses ou montées, avec ou sans couvercle, aiguières, chandeliers, tasses. Quel que soit le mérite de leur ornementation, le décor des très riches porcelaines de Sèvres les a dépassées en recherche, lorsque le luxe des temps modernes s'est substitué à l'art des belles époques. Il n'est pas plus difficile d'admettre que les contemporains de François Ier ont mangé dans les vaisselles émaillées que se souvenir que sous le règne de Louis XV la porcelaine n'a rien produit, à grands frais, de trop délicat pour les desserts des tables opulentes. Ce que nous pensons pour l'émail, nous le disons du cristal de roche, dont l'emploi nous paraît même plus pratique qu'a pu être celui des trop fragiles verreries de Venise.

(N° 219 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE JASPE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0m,180. — Largueur, 0m,220.

La coupe est composée de six lobes qui sont répétés sur le couvercle, le pied est rapporté.

Les montures d'orfévrerie sont parfaitement conçues : l'or mat domine dans les anses ciselées qui représentent des sirènes, quelques accessoires seulement étant rehaussés par des colorations émaillées; une autre combinaison, très tranchée, a été imaginée par l'artiste pour terminer son œuvre : ç'a été d'émailler en plein, de couleur blanche, les larges plinthes qui encadrent les bords festonnés du couvercle et la base du drageoir; obtenant, par une opposition franche, toute la valeur de ton que comportait le jaspe.

Parmi les vases de pierres précieuses qui nous sont restés de l'antiquité, nous n'en connaissons pas qui soient de jaspe; la sardoine domine à ce point que, si l'on s'en rapportait à ce seul indice, l'on pourrait croire qu'elle a été employée, par les lapidaires, à l'exclusion des autres belles matières. Mais les textes sont en contradiction avec ces apparences : Pline décrit les différentes sortes de jaspes et en indique les provenances : « Le jaspe », dit-il, « est vert et souvent translucide; quoique surpassé par beaucoup d'autres pierres, il a conservé le renom qu'il a eu dans l'antiquité. Plusieurs nations en ont : l'Inde, un semblable à l'émeraude; Chypre, un très dur, d'un glauque gras; la Perse, un semblable à l'atmosphère et, pour cette raison, appelé Aerizuse; tel est aussi celui de la Caspie. Il est azuré, près du fleuve Thermidon; pourpre, en Phrygie; en Cappadoce, mêlé de pourpre et d'azur, triste et sans éclat... Mais il importe moins de distinguer les provenances que la beauté. Le meilleur est celui qui a quelque chose de la pourpre; le second, de la rose; le troisième, de l'émeraude..... Il en est aussi de constellé de points rouges. » Ces variétés décrites par Pline sont celles que nous connaissons : les minéralogistes modernes distinguent, eux aussi, le rouge foncé, le vert, le violet, le bleu lavande, le jaune d'ocre, le noir, le blanc, et sous le nom de jaspe fleuri ils désignent ceux qui ne sont qu'un assemblage des diverses nuances, mélangées irrégulièrement. Le jaspe semblable à la rose, dont parle Pline, nous est connu; il est fort rare et, en effet, dans un mélange de verts très tendres, il a des tons roses aussi frais que ceux d'une fleur. La Sicile, la Sibérie et les montagnes des environs de Gênes renferment la plupart des belles variétés de jaspes; c'est de là qu'on les extrait de nos jours. Au seizième siècle, l'on en a beaucoup recueilli en Bohême : de rouges, de sanguins, de pourprés, de blancs, d'autres mélangés de couleurs variées, très beaux et en masses si considérables, « qu'on en eût pu faire des statues. » De cette provenance est le grand bassin de la collection du Louvre (n° 185 de notre Notice), qui mesure 0m,580 de longueur sur 0m,330.

Nous croyons également de Bohême le jaspe de ce beau drageoir.

(N° 467 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BUIRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, $0^{m},210$. — Diamètre, $0^{m},200$.

Le bec de la buire est taillé dans la masse; le couvercle, le pied et l'anse sont rapportés. L'anse, de cristal de roche, est du même dessin que sont celles ciselées en or pour accompagner le drageoir de jade, figuré sur la planche qui précède, différant peu de celles que nous retrouverons, décorant le drageoir de jade, représenté par la planche qui suit. Ce sont là des pièces d'un même service. L'on peut signaler d'autres analogies entre les détails des montures : les attaches de l'anse, l'anneau reliant le vase au pied, sont d'un goût antérieur et plus fin que n'est celui qui apparaît ici pour la première fois sur le soubassement de la patte; il consiste à appliquer des ornements d'or, découpés et émaillés, sur la plinthe d'argent doré. Cette fabrication, nous la retrouverons dans la monture du grand vase de jade qui suit, d'un autre de même matière, représenté par la planche XLVI, et sur des cristaux de roche de cette même époque, faisant partie de la collection du Louvre.

Ce qui distingue la taille de cette belle buire, c'est l'heureuse union de parties sculptées et d'ornements gravés; il en résulte un ensemble si complet, que l'orfèvre n'a eu presque rien à ajouter, le vase ayant en lui-même toute sa décoration. Nous pensons même que la plinthe d'argent doré, couverte d'appliques, qui entoure la patte, et dont nous avons fait remarquer le travail, a été une adjonction faite postérieurement à l'œuvre d'un premier orfèvre, pour mettre d'accord la monture de ce cristal de roche avec celles des pièces en pierres dures dont il devait être rapproché sur la table.

Milan a été la ville d'Italie où le cristal de roche a été l'objet du commerce le plus étendu; la proximité des Alpes explique naturellement qu'une école s'y soit formée pour la taille et la gravure du cristal; plusieurs artistes s'y sont distingués, au seizième siècle, et parmi les plus habiles, Gasparo et Girolamo Misseroni, qui exécutaient de fort beaux vases. Vasari les désigne pour en avoir fait deux pour le duc Cosme, qu'il dit miraculeux; il nomme aussi Jacopo du Trezzo pour les mêmes travaux à Milan. Il nous manque de rencontrer sur nos vases des signatures, sans lesquelles il ne nous est pas permis de faire aux noms des artistes qui sont mentionnés par leurs contemporains des attributions assurées.

(N° 165 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE JADE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

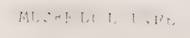
Hauteur, $0^m,220$. — Longueur, $0^m,280$. — Largeur, avec les anses, $0^m,330$.

La forme de la vasque est trilobée ; le couvercle et le pied du drageoir sont rapportés ; les feuillages, volutes, coquille et mascaron dont l'œil suit le tracé sur le jade sont taillés dans la masse. Le jade n'est pas oriental ; il est de Bohême et sculpté près du lieu d'extraction. De notre temps, le jade n'est plus connu que par les envois qui en sont faits de la Chine, où il est la pierre par excellence ; la dernière expédition des Européens et le mouvement commercial qui l'a suivie ont fait parvenir en France des pièces d'un volume et d'une beauté inusités, en nombre relativement très considérable. Nous avons vu réunis des vases de formes variées, et nous avons pu comparer toutes les nuances de cette pierre qui est extrêmement dure, quoiqu'elle n'ait pas l'apparence de l'être. Les nuances sont un blanc laiteux, presque opalin, un vert frais, rappelant le prisme d'émeraude ; puis entre le vert et le gris brun, toutes les colorations de l'olive, les tons variés du thé, les Chinois étant fort habiles à diversifier le travail, suivant la nature et les accidents de la gemme.

Le nom de jade, qui est celui de la pierre orientale, est si bien établi pour désigner de nos jours la matière dont l'extraction, en Europe, est devenue nulle, que nous l'avons préféré au nom européen, à celui qui, au seizième siècle, lorsque ce drageoir a été taillé, était le seul en usage ; ce nom est *Nephris, Lapis nephreticus ;* chez les Italiens, *Osiada ;* en France, *Siadre.* L'on ne serait pas compris aujourd'hui en employant ces désignations ; on les rencontre dans les traités écrits sur les gemmes avant les classifications de la science moderne. Cette pierre y est bien décrite : « Plus dure que le jaspe, prenant difficilement le poli, ayant une apparence grasse comme si elle était imbibée d'huile, de transparence obscure, » rarement colorée de deux nuances. Les lieux d'extraction indiqués dans ces ouvrages sont quelques localités de l'Espagne, et surtout la Bohême. De ces provenances sont les vases de jade taillés au seizième siècle, dont l'âge est parfaitement indiqué par les montures d'orfèvrerie qui les accompagnent. D'ailleurs l'aspect n'est pas le même ; le jade européen est plus sombre, plus triste, plus gras, moins transparent que le jade oriental. Un œil exercé n'y serait pas trompé.

Le bouton qui surmonte le couvercle, les anses ajustées sur les côtes de la vasque, sont d'or ciselé et émaillé.

(N° 510 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.



MUSÉE DU LOUVRE

AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, avec l'anse, 0m,420. — Diamètre, 0m,250.

Le corps du vase, son col, son pied et les deux mascarons en ronde bosse qui le décorent sont taillés dans un seul morceau; les deux goulots qui surmontent les mascarons sont rapportés. La partie supérieure de l'aiguière, prise dans la section la plus pure et la plus transparente du cristal, a été judicieusement laissée sans gravures; des godrons saillants forment, au-dessous du col, une ceinture de cabochons reliant, par une transition adroite, cette partie entièrement unie, au corps du vase qui est très orné de gravures. Ce ne sont plus des ornements, ce sont des compositions figurées; elles sont empruntées à l'histoire de Noé : sur le côté que nous avons choisi, on le voit endormi et deux de ses enfants étendent un manteau qu'ils vont déposer sur lui, pour cacher son ivresse; sur le côté opposé, cultivant la vigne; Sem et Japhet, debout, le regardent; plus loin, Cham, père de Chanaan, ayant à la main un bâton de voyageur; ailleurs, trois bœufs, groupés sous un appentis rustique, rappellent les travaux d'agriculture du patriarche qui cultivait la terre et a planté la vigne.

Au seizième siècle, le goût des compositions historiques, gravées sur cristal de roche, était fort répandu. Nous avons ailleurs indiqué celles que Jean Bernardi, de Castel Bolognèse, avait entreprises pour le duc Alfonse de Ferrare; à ses travaux pour le pape Clément VII, l'on pourrait ajouter ceux qu'il fit pour les cardinaux Médici et Farnèse : pour l'un, l'*Enlèvement des Sabines;* pour le dernier, la *Fille de Darius présentée à Alexandre;* beaucoup d'autres encore dont les sujets nous sont connus. Lorsque Valerio Belli, de Vicence, appliqua à la gravure sur cristal de roche son talent précis et patient, il exécuta, de préférence sur des plaques rectangulaires, ses compositions, le plus souvent religieuses; le travail était plus facile à diriger sur une surface plane, et ce grand avantage venait s'y joindre que, lorsque l'œuvre était achevée, il suffisait de retourner la plaque pour que les figures gravées en creux apparussent en relief, se modelant et s'éclairant, avec une parfaite douceur, sous le revers de cristal qui en protégeait les arêtes. Il a fait aussi pour Clément VII beaucoup de vases de cristal; plusieurs ont été donnés par le pape en cadeau à différents princes, d'autres placés à Florence dans l'église de Saint-Laurent, et aujourd'hui sont conservés aux Offices, dans le cabinet des Gemmes. Valerio Vicentino ayant signé quelques-uns de ses ouvrages, nous pourrons reconnaître ceux qui sont de sa main dans la collection de Florence, lorsqu'une publication telle qu'est la nôtre, faite en Italie, nous permettra de comparer les vases des Offices avec ceux du Louvre.

Les riches montures de cette belle aiguière sont d'or, émaillées par places et enrichies de pierres précieuses.

(No 178 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



DRAGEOIR DE JADE

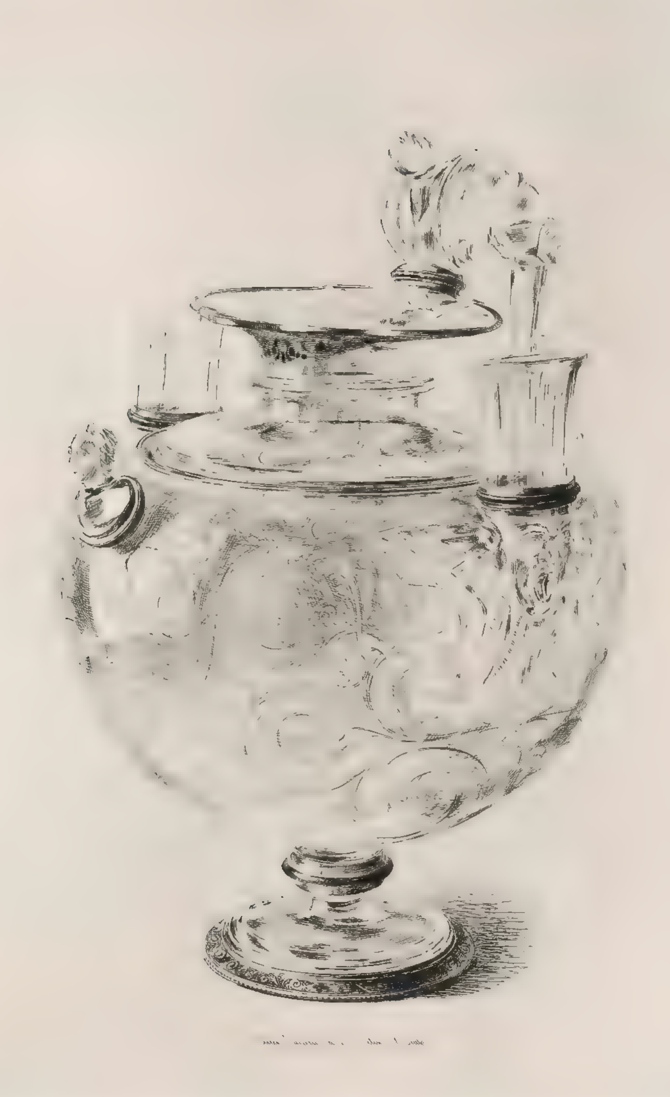
XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, 0^m,200. — Longueur, 0^m,340. — Largeur, 0^m,200

La forme est celle d'une nacelle. Le couvercle et le pied du drageoir sont rapportés. Le jade est de même nature qu'est celui du drageoir, figuré sur la planche XLIV; elle devra être consultée pour compléter la décoration de ce beau vase qui était le pendant de celui-là : l'arrachement que l'on remarque au milieu de la grande feuille sculptée sur le couvercle supportait un bouton d'orfèvrerie, ayant la forme d'un vase, découpé à jour, ciselé, émaillé, enrichi de pierres fines; les tenons que l'on aperçoit sur le côté de la vasque, et qui sont répétés de l'autre, ont été préparés pour attacher les mêmes anses qui accompagnent le drageoir resté complet. Les montures des deux étaient pareilles et les parties qui nous restent à décrire sont semblables; ce sont celles qui entourent le couvercle et qui cerclent le pied : sur des plinthes d'argent doré sont ajustées des appliques d'or, découpées, émaillées; des perles orientales sont de place en place attachées par un fil métallique, et des pierres précieuses, montées en agrafes, alternent avec les perles fines. Les mêmes ornements découpés, les mêmes perles, les mêmes pierres, posées directement sur le jade, forment au-dessous de la jonction de la vasque et du pied un élégant bracelet.

La taille, ou plutôt la sculpture du jade que nous avons sous les yeux, se distingue par des qualités particulières, l'ampleur, l'aisance, la souplesse. Les Chinois, lorsqu'ils travaillent leurs vases, atteignent un poli plus parfait, tracent des lignes plus précises; ils découpent, pour former les anses, des animaux ailés sèchement dessinés; ils réservent adroitement des parties de jade engagées dans ces anses, pour y détacher des anneaux ayant un libre jeu : tout détachés qu'ils sont, ils ne font qu'un avec ces anses, ils n'en peuvent pas sortir, ils n'y pourraient entrer; ce sont des tours de main qui ont plu à leur subtilité et qu'ils ont trop souvent répétés. Il y a plus d'art dans la taille de nos jades européens, plus d'invention, plus de liberté. La collection du Louvre en possède un certain nombre; à ceux que reproduisent les planches XXXIII, XLIV, XLVI de notre publication, ajoutons trois coupes décrites dans notre notice des gemmes et joyaux sous les numéros 165, 167, 169, une jatte qui porte le numéro 174, deux drageoirs, 172 et 173. Le dernier est un travail du dix-septième siècle correspondant au règne de Louis XIV, démontrant qu'à cette époque, mais pas au delà, ont été pratiquées l'extraction et la taille des jades européens.

(N° 511 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.



AIGUIÈRE DE CRISTAL DE ROCHE

XVI[e] SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI II

Hauteur, $0^{m},275$. — Longueur, $0^{m},220$.

Toute la beauté de ce vase est dans l'invention, l'élégance de la forme, la pureté du galbe ; œuvre complète d'un lapidaire, le goût de l'orfèvre ayant consisté à réunir les parties détachées de l'ensemble par de simples attaches, et à faire valoir l'éclat et la transparence du cristal par des nielles noires rehaussant l'or des montures. La partie du vase sur laquelle est taillé un mascaron en haut relief est prise dans un seul bloc ; le col, le pied, les deux goulots, l'anse en ronde bosse et la petite tête de femme qui saillit sur le devant de l'aiguière sont rapportés.

Les qualités que nous avons observées, lorsque nous avons parlé de la buire qui est représentée par la planche XLIII, sont celles qui distinguent cette gracieuse aiguière : un heureux mélange de parties unies, de sculptures et d'ornements gravés dont est orné le vase ; ces rinceaux, jetés comme des broderies, sont plus décoratifs que des compositions figurées ; ils forment avec les parties sculptées qui reproduisent le visage humain, sous un double aspect, idéal et grotesque, un contraste que l'art seul sait imaginer et créer.

Plusieurs cristaux de la collection sont du même temps, du même goût, du même service que la buire et l'aiguière dont nous signalons les analogies. Ce sont les amphores décrites dans notre notice des gemmes et joyaux sous les numéros 97, 98, 99 ; les aiguières qui portent les numéros 90, 92, 93. Nous avons choisi, afin de l'offrir comme modèle, celle qui est la plus parfaite. Dans toutes, la sculpture n'est ni aussi délicate, ni les ornements gravés ne sont aussi élégants. Dans presque toutes, les montures d'orfèvrerie ont été remaniées et maladroitement augmentées : les principales attaches sont niellées ou émaillées dans le goût le plus fin des meilleures années du siècle, et des plinthes d'argent doré que surchargent des ornements d'or, découpés et émaillés, accusent une innovation plus moderne, un enrichissement inutile, car le goût est moins pur. Beaucoup de ces cristaux gagneraient à être dégagés de ces adjonctions qui les dénaturent, et il n'y a rien assurément à ajouter aux montures intelligentes qui s'harmonisent si parfaitement avec tous les détails de l'aiguière ici reproduite.

(N° 150 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



VASE DE SARDOINE ONYX

COUPE D'AGATE ONYX

ORFÈVRERIES DU XVIe SIÈCLE

Du vase, hauteur, 0^{m},145. — Largeur, 0^{m},058.
De la coupe, hauteur, 0^{m},225. — Diamètre, 0^{m},090.

Le petit vase de sardoine est antique, du genre de ceux que les Grecs nommaient ἀλάβαστρον, qui, le plus souvent, était d'albâtre et destiné à contenir des parfums. Pline appelle onyx deux matières tout à fait différentes; il explique que le nom a passé d'une pierre de Carnanie à une gemme : la pierre de Carnanie, c'est l'albâtre; la gemme, c'est la sardoine; en effet, la matière appelée sardonyx est, de même que son nom, un composé, au moins en apparence, de sarde et d'albâtre. Les planches II et XIV de notre recueil ont été consacrées à reproduire deux vases de sardoine, antiques, auxquels aucun ornement n'a été ajouté, car l'un est absolument sans monture, et la monture de l'autre n'est qu'un simple soubassement. Par la planche V nous avons fait connaître un vase de sardonyx, antique également, de même forme que celui qui porte le nom de Mithridate, mais ne tirant plus son seul prix de la beauté, de la rareté, du volume de la gemme, car des orfèvres y ont ajouté un travail considérable : ils l'ont exhaussé, transformé, et l'ont relevé sur un solide soubassement. Nous savons que ces artistes, en exécutant leur œuvre, ont obéi aux volontés de Suger, ministre de Louis le Jeune, et rien ne manque aux preuves qui nous ont permis de l'offrir à l'étude comme une pièce d'orfèvrerie du douzième siècle, dont un vase antique a été le motif et le corps. Les planches VI et VII peuvent être également consultées comme des modèles parfaitement authentiques de travaux d'orfèvrerie du moyen âge complétant un vase de gemme antique. Celui que nous avons sous les yeux est, ainsi que nous avons dit, un ἀλάβαστρον de travail grec, qu'un orfèvre du seizième siècle a complété et décoré pour en faire une petite aiguière, bijou sans emploi usuel. Une boule et un petit plateau ont été taillés dans des sardoines pour composer le pied et la patte; l'art d'un ouvrier de la fin du règne de Henri II se fait remarquer dans le dessin de l'anse, dans la ciselure et la répartition des émaux.

Un autre goût apparaît dans l'orfèvrerie de la coupe d'agate onyx que nous attribuons au temps de Charles IX. Nous nous fondons sur les analogies qui existent entre les ornements gravés et émaillés sur fond d'or, et ceux de même nature qui décorent le riche bouclier du fils de Henri II, exposé naguère dans le Musée des Souverains, et portant les chiffres du roi. Ce ne sont plus des ciselures rehaussées d'émail; ce sont des plinthes d'or, aplanies, gravées, et qui ont l'apparence d'avoir été peintes avec des pierres précieuses. Cette ornementation est caractéristique, nous la retrouverons sur les pièces d'orfèvrerie les plus parfaites du règne de Charles IX.

(N°s 415 et 323 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.



VASE DE CRISTAL DE ROCHE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE CHARLES IX

Hauteur, 0m,390. — Diamètre, 0m,180.

Le pied du vase et les anses, en ronde bosse, qui représentent des serpents fabuleux, sont taillés dans la masse; le couvercle hémisphérique et les goulots, formés par des mascarons grotesques, sont rapportés. Remarquons la disposition bien ordonnée des gravures réparties sur le cristal : les godrons, profondément creusés, décorent le sommet du couvercle et sont répétés à la base du vase; les frises arabesques, d'un dessin élégant et d'une exécution délicate, accompagnent, sur l'un et sur l'autre, les lignes de godrons; les compositions figurées étant réservées pour les milieux et renfermées dans un encadrement symétrique de perles et d'olives. Les sujets sont empruntés à l'Ancien Testament; à l'histoire de la chaste Suzanne, que nous voyons ici repoussant les attaques des deux méchants vieillards, correspond sur le côté opposé celle de l'héroïque Judith, sortant de la tente du chef assyrien.

L'œuvre d'orfévrerie ajoute à ce beau vase un très grand intérêt; la précision du travail que nous avons signalée, en expliquant les détails de la planche qui précède, est ici plus appréciable encore : les moulures profilées et émaillées qui déterminent la jonction du couvercle et du vase, semblables à celles qui contournent le pied, sont les plus parfaites qu'on puisse faire; deux couleurs seulement, émail noir et émail blanc, sont alternées et se détachent sur l'or bruni qui les rassemble; l'on ne saurait rien voir de mieux tracé et de plus correct, mais cette alliance de deux couleurs de deuil n'eût produit qu'un effet un peu triste, près des grandes masses de cristal qu'elle n'eût pas suffi à égayer; l'artiste intelligent a mis en opposition avec ces montures sévères une ornementation supplémentaire, d'un dessin plus libre et d'une coloration très variée : ce sont les guirlandes de fleurs et de fruits qui forment des festons, au-dessous de l'orle du couvercle; ce sont les masques et les ailerons fantastiques qu'il a adaptés pour couvrir les joints des goulots rapportés. Ces guirlandes et ces ornements sont en or travaillé au repoussé et ciselé de reliefs très vifs, et les émaux posés sur ces reliefs offrent toute la diversité de nuances des fleurs, des fruits et des feuillages dont ils imitent la diaprure.

Le type de ces émaillures savantes, de ces reliefs accentués et de ces colorations brillantes, les artistes les peuvent étudier en examinant le bouclier d'or du roi Charles IX, que nous avons eu déjà et aurons encore occasion de comparer aux travaux que les orfévres du même temps ont exécutés dans le même esprit. Les montures du vase qui nous occupe en sont un précieux exemple.

(No 186 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE D'AGATE ORIENTALE

XVI[e] SIÈCLE, RÈGNE DE CHARLES IX

Hauteur, 0^m,190. — Diamètre, 0^m,090.

L'agate dans laquelle ont été taillés le calice, son couvercle, le balustre et la patte, est de couleur tendre, dans quelques parties traversée par des joncs concentriques dont le centre est cristallin; dans d'autres mêlée d'onyx et de nuances jaunes, ailleurs violacées. Les montures d'orfévrerie réunissent des imitations du goût italien et des inventions déjà signalées comme étant l'œuvre des artistes français : au goût italien appartient la petite figure de Triton tirant de l'arc qui surmonte le couvercle; une perle fine, de forme irrégulière, dont les accidents rappellent le modelé du corps humain, a été choisie pour former le poitrail; la tête, les bras, les jambes semblables à celles d'un cheval, la queue de poisson qui détermine le dieu marin, sont d'or, ciselés en ronde bosse et émaillés en plusieurs places. La main d'un orfévre français se reconnaît dans les frises d'or bruni, incrustées d'émaux étincelants, dont la coupe d'agate représentée sur la planche XLVIII a été un premier exemple; elle se retrouve dans l'ajustement des perles enchâssées, des rubis montés sur agrafes, qui enrichissent le tour du couvercle et le soubassement du pied, conformément à ce que nous avons vu pratiqué sur les drageoirs que représentent les planches XLII, XLIV, XLVI.

Jusqu'au règne de Charles IX, il ne semble pas que l'agate ait été employée par les lapidaires pour en former des tasses, des coupes ou des aiguières; à partir de ce moment, nous en trouverons dans notre collection de fréquents spécimens. Lorsqu'au seizième siècle, les orfévres ont exercé leur savoir et leur goût pour ajouter au prix des pierres dures toute la richesse que l'art a pu trouver dans l'alliance de l'or, des émaux et des pierres fines, ils ont préféré d'abord les matières les plus colorées ou, pour mieux dire, celles qui réunissaient le plus de variétés de couleurs : tels sont les jaspes fleuris qui ont été surtout recherchés par Cellini et son école; ce choix n'était peut-être pas très judicieux, car ces pierres nuancées de tons divers ont par elles-mêmes un éclat que les montures relèvent peu, alors même qu'elles ne le contrarient pas. Nous avons vu, dans une période qui a suivi, l'emploi du jaspe vert et du jaspe sanguin offrir des ressources plus sûres par l'heureux contraste que produisait l'or uni aux perles et aux rubis, sur des matières sombres et sévères. Une opposition de même nature, mais plus douce, s'était rencontrée dans le jade. Du jade aux agates orientales il n'y avait qu'un pas, et dans les deux, cet avantage qui résulte d'un ton neutre pour faire valoir la coloration des montures; la coupe que nous étudions ne laisse à cet égard rien à souhaiter de plus.

(N° 373 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BUIRE DE SARDOINE ONYX

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE CHARLES IX

Hauteur, $0^m,225$. — Diamètre, $0^m,075$.

La forme du vase est exactement celle de l'objet que les architectes ont appelé balustre, du nom grec de la fleur du grenadier sauvage qui en a pu donner l'idée. La sardoine orientale, dans laquelle il est taillé, est du plus grand éclat et offre les oppositions de couleurs les plus tranchées, du blanc pur au brun foncé, avec des transparences de tons fauves. Le bec de la buire et l'anse sont un petit morceau d'orfévrerie indépendant du vase et imaginé par un dessinateur exercé pour transformer un balustre en une sorte d'aiguière; le mascaron qui accuse le milieu d'un cartouche, les groupes de fruits qui sont attachés à ses enroulements sont ciselés d'un fort relief, émaillés des couleurs qui dans la nature leur sont propres et se détachent sur un fond d'or pointillé. L'anse est composée par la tresse que constituent deux serpents réunis; des rubis enchâssés sont retenus entre les anneaux résultant de l'entre-croisement des reptiles qui sont émaillés, à l'imitation de la nature, le vert de l'émeraude dominant sur le dos, et sur le ventre une nuance aventurinée. Il ne nous reste plus à indiquer que le petit soubassement, finement profilé, qui, posé sous la dernière moulure du balustre, surélève la buire et ajoute à son élégance la richesse d'une frise émaillée qu'entrecoupent des rubis et des diamants.

Lorsque nous avons reconnu comme type de l'orfévrerie du règne de Charles IX le magnifique bouclier d'or qui a été conservé dans le musée des Souverains, nous avons fait remarquer que des travaux d'émaillerie semblables décoraient cette œuvre magnifique et étaient répétés sur les montures des vases de pierre dure dont nous observons la série; un autre genre de travail qui n'est pas moins caractéristique, nous l'avons signalé dans les détails de l'émaillerie du beau vase de cristal que représente la planche XLIX, de même que sur le bouclier du roi : ce sont ces guirlandes et ces groupes de fruits ciselés, d'un haut relief, qui sont revêtus des plus vives couleurs. Ce travail est également celui qu'a adopté l'artiste ingénieux dont nous examinons l'invention; le goût est le même, le style pareil, les émaux sont semblables. S'il était nécessaire de donner une preuve de plus de l'identité des deux œuvres, nous la pourrions rencontrer sur la plaque d'argent doré qui forme le fond du soubassement de notre buire et qui, contrairement aux habitudes des orfévres, est entièrement couverte de dessins gravés. Or ces dessins, tracés au burin, offrent de frappantes analogies avec ceux qui sont brodés à l'aiguille sur la housse de velours posée sur le revers du bouclier royal.

(Nº 417 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)

COUPE D'AGATE ORIENTALE

XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE CHARLES IX

Hauteur, 0^m,283. — Diamètre, 0^m,169.

La vasque de la coupe et son couvercle, taillés dans des agates de nuances fauves, comme aussi le balustre du pied, d'agate onyx, sont sculptés dans la masse; les godrons, les demi-sphères, les tresses qui ornent l'un et l'autre, étant un travail de lapidaire. Sur le couvercle ont été incrustés des petits camées d'agate onyx, symétriquement et en alternance avec les boules hémisphériques; les têtes que l'on y voit gravées, se détachant en blanc sur un fond sombre, sont au nombre de douze et représentent les Cæsars. Ce sont également deux des Cæsars qui sont figurés sur les pierres, de dimensions plus grandes, adossées et élégamment encadrées dans un délicat cartouche formant le couronnement de l'œuvre : l'un est Auguste, dont le visage de profil est taillé sur une agate onyx; l'autre est Caligula, et la pierre, une sardoine à trois couches. Dans la composition de ce bijou, l'orfévre travaillant pour le roi Charles IX a introduit, comme figures principales, les anges qui sont les supports des armes royales, et a posé au sommet la couronne des rois de France (la fleur de lis qui la termine manque ici, ayant été brisée). Artiste habile, connaissant les nouveautés dont il était peut-être l'inventeur, il a disposé sur le bord du couvercle une de ces belles frises d'émaux étincelants, sur un fond d'or bruni, et a franchement attaché sa monture à la gemme par des agrafes apparentes; le dessin de sa frise, nettement accusé, est une guirlande de feuillages, de fleurs et boutons de rosier. Après avoir fait remarquer la hardiesse des profils dans les motifs d'orfévrerie émaillée qui composent le soubassement du bouton et qui sont rappelés dans les jonctions de la vasque au balustre, nous n'aurons plus à signaler que l'heureuse invention du pied formé par trois dauphins, en ronde-bosse, que relient des enroulements découpés à jour. La courbe de ces poissons héraldiques se prête merveilleusement aux lois de solidité, qui ne peuvent pas être séparées des conditions de l'élégance, dans le support d'une coupe si précieuse.

Dans quelques pièces d'orfévrerie du moyen âge, nous avons vu des camées, de travail antique, employés, sans distribution régulière, indifféremment avec des perles ou des pierres transparentes, sans autre choix que le hasard ou le caprice. Ici, pour la première fois, nous voyons un artiste du seizième siècle se servir dans sa composition de camées gravés par ses contemporains, à l'imitation des pierres antiques, et s'en servir avec raisonnement, un goût savant dirigeant l'emploi qu'il en fait : les camées les plus riches réunis au point culminant, une suite de moindres pierres, semblables entre elles par la matière, la couleur et le sujet, formant entre l'agate de la coupe et les émaux des montures une transition douce. Ils concourent à l'harmonie de l'ensemble et ont une part déterminée avec réserve dans l'ornementation d'une œuvre magnifique.

(N° 324 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



GOBELET DE SARDOINE ORIENTALE

ORFÉVRERIE DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, 0^{m},240. — Diamètre, 0^{m},215.

La sardoine, de coloration très intense, est antique; le lapidaire ayant à tailler un bloc, qu'il eût trop réduit s'il eût pris pour rayon de son cercle des tangentes aux parties creuses qui diminuaient le milieu de la pierre, a utilisé ingénieusement un accident naturel; il a donné à sa coupe toute l'étendue qu'il trouvait sur plusieurs points, et s'est servi comme motifs d'ornement des parties rentrantes dont il a régularisé le contour et complété le nombre.

Nous avons eu déjà l'occasion d'observer que presque tous les beaux vases de gemmes qui nous sont connus comme antiques sont des vases de sardoine; dans notre collection il en est plusieurs; de cette observation faut-il conclure que les vases murrhins, si fort estimés dans l'antiquité, ont été exclusivement des vases de sardoine? nous ne le pensons pas et croyons que les Romains ont appelé murrhins les vases de pierres dures, qu'elles fussent sardoines, agates ou jaspes. Voici ce qu'en dit Pline : « Oriens murrhina mittit..... splendor his sine viribus..... sed in pretio varietas colorum, subinde circum agentibus se maculis in purpuram candoremque, et tertium ex utroque ignescentem, veluti per transitum coloris purpurà candescente aut lacte subescente. » Je traduis : « L'Orient envoie les murrhins..... Leur éclat est sans vivacité; ce qui fait leur prix, c'est la variété des couleurs; les taches qui les parcourent traversent la pourpre et le blanc, empruntant à l'une et à l'autre une troisième nuance qui est comme la transition de la pourpre au blanc, ou du lait au rouge. » Pline ajoute d'autres détails; décrit-il une matière appelée murrhin? non. J'ai sous la main, il est vrai, une traduction française faite par un homme assez illustre pour qu'il ne soit guère permis de lui reprocher un mot, mais elle contient un mot de trop. Là où Pline a écrit : « eadem victoria primum in urbem murrhina invexit : primusque Pompeius capides et pocula ex eo triumpho Capitolino Jovi dicavit. » La traduction nous fait lire dans notre langue : « Cette même victoire introduisit pour la première fois dans Rome les vases murrhins, et Pompée le premier, à la suite de ce triomphe, consacra à Jupiter Capitolin des coupes et des vases de cette matière. » Or Pline ne dit pas des vases de cette matière, il dit des vases de ce triomphe. Et plus loin, quand il résume son discours : « Rerum autem ipsarum maximum est pretium in mari nascentium, margaritis; extra tellurem, crystallis; intra, adamanti, smaragdis, gemmis, murrhinis. » « Quant aux choses elles-mêmes, le plus grand prix pour celles qui naissent dans la mer, est aux perles; à la surface de la terre, aux cristaux; dans la terre, au diamant, aux émeraudes, aux gemmes, aux murrhins. » Aux murrhins, cela veut dire aux pierres précieuses autres que les pierres fines, ce qui comprend les sardoines, les agates, les jaspes et autres.

(N° 411 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



AIGUIÈRE D'AGATE ORIENTALE

ORFÉVRERIE DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, 0^m,265. — Largeur, 0^m,135.

La base de l'aiguière est une tasse qu'un couvercle, presque hémisphérique, complète en la transformant en un corps ovoïde; le balustre du pied et la patte aplatie sont des pièces rapportées; tout le reste est orfévrerie. Un goût nouveau se manifeste dans les travaux de la fin du siècle; je pourrais dire une altération de goût : les formes sont moins pures, le dessin est moins élégant; les ornements sont prodigués, les colorations ne conservent plus une juste mesure. Les mêmes défauts peuvent être signalés dans les montures du gobelet que représente la planche qui précède, et dans celles de l'aiguière qui est l'objet de celle-ci. Dans les deux, les anses sont uniquement décoratives, sans préoccupation de leur usage pratique; la main cherche avec peine un moyen de saisir celle qui est ajustée sur le bord du gobelet et s'embarrasse dans les feuillages découpés, enroulés sur eux-mêmes, qui forment la volute, dans les ailes compliquées qui surchargent la figure à mi-corps d'une sirène en ronde-bosse. Il est moins facile encore de serrer l'anse plus gracieuse adaptée à l'aiguière; il est vrai que le corps de femme qui en est le motif principal est svelte et délicat; mais comment éviter les piquants des pointes qui se détachent de la corne d'abondance, de celles qui garnissent les ailes de la nymphe? Puis, si nous examinons la tête d'aigle qui fait saillie, en avant du gobelet, nous lui reprocherons, en outre de sa lourdeur, de n'avoir pas d'utilité : elle n'a pas pour destination de diriger l'écoulement d'un liquide; elle occupe sur le bord du verre la place où pourraient se poser les lèvres. De même pour le bec de l'aiguière, déchiqueté de telle façon qu'un courant d'eau ne saurait le suivre sans se séparer et se répandre. Dans les deux pièces, abus de mascarons, de têtes d'animaux; sur le gobelet surabondance de feuillages et exagération d'émaux colorés.

Les orfévres qui ont monté et orné les pièces les plus anciennes que nous ayons fait graver, parmi celles qui appartiennent à la première moitié du seizième siècle, n'ont employé que l'émail noir, sorte de nielle, sur lequel ils enlevaient à la pointe d'élégants dessins d'or. Je citerai pour exemples l'aiguière et le hanap que reproduisent les planches XVII et XIX. Après eux Cellini et son école ont émaillé l'or de vives colorations, en restant toutefois dans une juste réserve. Sous Henri II et pendant le règne de Charles IX nous avons vu les émaux, imitant la transparence des pierres précieuses, rechercher exactement le rouge du rubis, le vert de l'émeraude et le bleu du saphir. Nous n'approuvons pas dans l'orfévrerie du temps de Henri IV l'introduction des émaux opaques, les mélanges du bleu faïence et du rose, du vert clair, du blanc rehaussé de noir.

(N° 293 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



AIGUIÈRE DE SARDOINE ORIENTALE

ORFÉVRERIE DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, $0^m,230$. — Largeur, $0^m,170$.

Le corps du vase est une sardoine antique, mêlée de tons sombres, de nuances fauves et de veines d'onyx. Le lapidaire a usé du même artifice qu'a fait celui à qui est due la taille du gobelet reproduit par la planche LIII. Il a dissimulé les dépressions de la gemme et en a régularisé les accidents, creusant ici une demi-sphère, là une feuille, ayant d'autant plus de raison de ne rien perdre d'une matière très précieuse par ses colorations, que le bloc, fort aplati, offrait peu de ressources. Pour transformer une sorte de tasse en une buire ou aiguière, un lapidaire moderne a taillé dans une sardoine un couvercle, dans une agate la patte; dans des sardoines et des agates alternant les cabochons qui composent le balustre. L'orfévre a rassemblé ces parties rapportées dans des frises de feuillages qui en suivent les contours, s'enroulent sur la courbe de l'anse et s'épanouissent à l'extrémité du bec; travaillant à la fin du seizième siècle, dans la première moitié du règne de Henri IV, il n'a pas échappé à quelques-uns des défauts que j'ai fait observer dans l'émaillerie de cette époque : le ton rose, fondu sur émail blanc, domine dans la coloration des feuillages, mais il est relevé et soutenu par le vert émeraude qui le fait heureusement valoir; les peintures trop imitatives sont reléguées sur les mascarons que nous ne saurions admirer, et la monture se distingue, grâce à l'emploi exclusif de deux couleurs, le vert et le rose, par une unité décorative qui en est le mérite.

En désignant comme vase de gemme antique, comme vase murrhin, le corps de cette aiguière, qu'il me soit permis de rétablir ici en son entier le passage de Pline que, dans la notice accompagnant la planche LIII, j'ai été forcé d'abréger, la place me manquant : « Splendor his sine viribus : nitorque verius quam splendor. Sed in pretio varietas colorum, subinde circum agentibus se maculis in purpuram candoremque, et tertium ex utroque ignescentem, veluti per transitum coloris purpurâ candescente aut lacte rubescente. Sunt qui maxime in iis laudent extremitates et quosdam colorum repercussus, quales in cœlesti arcu spectantur. His maculæ pingues placent : translucere quidquam, aut pallere vitium est. Item sales, verrucæque non eminentes, sed ut in corpore etiam plerumque sessiles. » « [Leur éclat est sans vivacité; c'est plutôt un poli qu'un éclat. Le prix est dans la variété des couleurs, les taches circulant par veines entre la pourpre et le blanc, et une troisième qui participe des deux, comme par transition de la pourpre qui blanchit ou du lait qui rougit. Il en est qui louent en eux les extrémités et certains reflets de couleurs, tels qu'on en voit dans l'arc-en-ciel; à d'autres plaisent les taches épaisses; des places translucides ou pâles sont un défaut, et aussi les grains et des verrues, non saillantes, mais comme dans le corps humain aplanies.] »

Notons ici que dans la langue latine le mot *purpura* n'avait pas le sens précis que nous lui avons donné, et que Martial s'en servait pour désigner une barbe rousse. Tel est le ton de la sardoine.

(N° 409 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE D'AGATE ORIENTALE

FIN DU XVIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

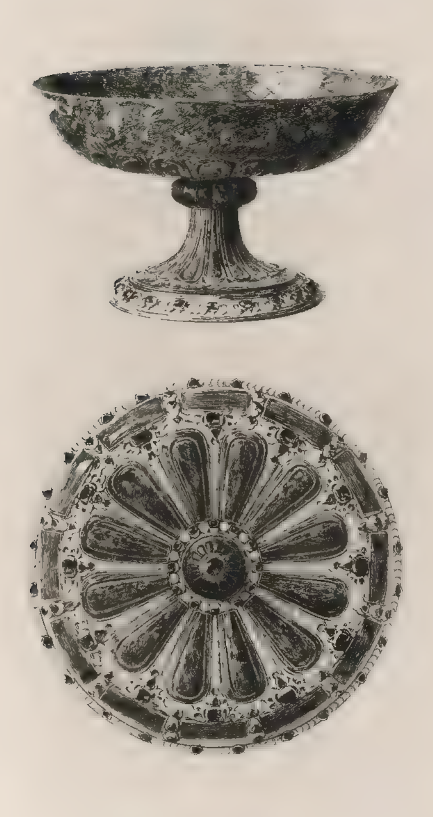
Hauteur, 0^{m},185. — Longueur, 0^{m},180. — Largeur, 0,^{m}087.

La tasse, oblongue, est d'une nuance très douce; le fuseau et la patte qui composent le pied sont d'agate onyx. La forme de la tasse n'est pas de celles qu'il faudrait souvent imiter, mais elle offre quelques avantages, dans certaines positions déterminées, ayant un sens plus marqué qu'une coupe circulaire, et produisant un effet agréable lorsqu'elle alterne avec d'autres objets. Le fuseau du pied est sans élégance. Nous ne saurions faire le même reproche à l'orfévrerie des montures : elle est fort délicate; la jolie branche qui sert d'anse à la coupe est émaillée de blanc, rehaussé de touches noires très fines; l'émail des feuilles est le vert émeraude avec quelques nuances aventurinées qui le rehaussent par places, comme sont les feuillages brûlés par le soleil; le même système d'ornementation et la même coloration sont répétés sur l'attache de la coupe à son pied et sur la monture qui contourne le soubassement.

Ce motif d'orfévrerie, simple et gracieux, exigeant une grande habileté de main, aura eu du succès lorsqu'il fut inventé, car, en outre d'une coupe presque semblable à celle que nous avons fait graver, et qui, dans nos vitrines, est posée en regard, nous le trouvons répété sur plusieurs pièces de la collection; telle est la tasse d'agate orientale, inscrite dans notre notice sous le numéro 74; telle, la tasse de sardoine qui porte le numéro 272. Ces émaux blancs, pointillés de noir, ces lignes de feuillages, ces alternances de vert émeraude et de brun aventuriné, quelquefois de bleu turquoise, ou lavande, sont caractéristiques de cette époque; ces émaux blancs, nous les verrons bientôt employés avec des pierreries substituées aux émaux colorés, puis mélangées avec eux. Cette époque est aussi celle où l'agate a été l'objet d'une prédilection marquée, non point l'agate fleurie, jaspée de tons divers, comme sont quelques-unes des agates de Sicile, mais l'agate orientale, presque incolore, d'un ton doux, légèrement nuancé, transparente et présentant, lorsque la lumière la traverse, des effets qu'on ne saurait ni décrire ni nommer; apparents surtout lorsque les pièces sont amincies, et réduites par la taille à un point difficile à atteindre, car la matière est très cassante.

Comme exemple de travail de lapidaire et d'orfévre en ce genre, nous indiquerons la très jolie coupe d'agate orientale, ornée d'émaux, qui fait partie de la collection du Louvre et est décrite dans notre notice sous le numéro 51. Par le choix de la gemme et le goût des montures, elle se rattache à celle qui nous occupe.

(N° 311 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



COUPE DE LAPIS

COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, 0^m,110. — Diamètre, 0^m,110.

Le lapis, quoique mêlé de pyrites, est d'un bleu très pur et éclatant. Le couvercle, dont le motif principal est une rosace à douze pétales, est composé de pièces de rapport. Il a été dessiné ici, par M. Jules Jacquemart, isolément et au-dessous de la coupe sur laquelle habituellement il est posé, et a été retourné de façon à ce que l'œil en saisisse tous les détails, comme ce pourrait être si, l'objet étant placé sur une table, l'observateur debout le regardait de haut en bas. C'est sur le couvercle que nous étudierons le travail d'orfévrerie, car c'est là qu'il présente une composition savante et compliquée qui n'est que rappelée sur le pied de la coupe : le bouton central, les douze lobes formant la rosace, les douze segments déterminant le contour, taillés dans des lapis de choix, sont engagés dans une doublure d'or qui les assemble et constitue une calotte aplatie; tout ce que nous voyons ici, formant un fond clair sur lequel se découpent les sections de lapis, est un revêtement d'émail blanc; les pierres enchâssées de place en place, ou montées sur agrafes, sont des rubis : un heureux effet résulte de la combinaison d'une matière mate et bleue, posée sur du blanc, que relève un semis d'escarboucles étincelantes. J'ai dit que quelques rubis étaient montés sur agrafes; ces agrafes sont ajoutées, comme des appliques, au droit de chacun des segments de lapis disposés sur le bord; ce que je veux faire remarquer dans le dessin de ces appliques, c'est la disposition et la forme aiguë des feuilles qui les composent : premier exemple, dans notre recueil, d'une ornementation que les orfévres du règne de Henri IV ont imaginée et répétée à l'infini. Les éléments de leur dessin sont les feuilles, les cosses et les graines des pois. L'invention ne consiste pas dans l'imitation des parties diverses de cette plante, mais dans la combinaison systématique qu'ils ont créée, en s'en inspirant : les Grecs ont décoré de cosses de pois des vases de terre; les Romains, dans la Gaule, l'ont fait également; sur les armes ciselées en Italie, sur les bois sculptés en Allemagne, aux quinzième et seizième siècles, ce motif élégant se rencontre plus d'une fois; mais ce n'est qu'à la fin du siècle, et surtout en France, que l'emploi de ces formes particulières devient général et exclusif. Successivement, nous le signalerons dans les œuvres d'orfévrerie qui nous restent à décrire, et aurons lieu d'en voir les transformations; elles sont apparentes dans les travaux des orfévres qui ont vécu sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV; elles peuvent être suivies pas à pas dans les recueils de modèles gravés qui sont conservés à la Bibliothèque nationale. Le nom d'Esaias Van Hulsen et la date 1616 sont, pour cette série de dessins, des premiers qui s'y rencontrent; puis, Balthazar Lemersier, 1625; George Mosbach, 1626; Pierre Marchand, 1628; Jacques Caillart, 1629; Pierre de la Barre; Antoine Hedouyns, 1633; Pierre Boucquet, 1634; François Lefebvre, 1635; Gédéon, Laurent et Gilles, l'égaré, orfévres du roi; beaucoup d'autres, jusqu'à Louis Rouper, orfévre à Metz, 1668.

(N° 522 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



BOUGEOIR

COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, $0^{m},450$. — Largeur, $0^{m},240$

Le nom de bougeoir qui, dans les inventaires du seizième siècle, désignait le plus souvent une applique, propre à être attachée sur la muraille ou au dossier d'un lit, n'a plus aujourd'hui le même sens; toutefois, dans l'objet que nous avons à décrire, la partie essentielle, quoique relativement très petite, qui a été la cause de ce grand travail et qui lui donne son nom, est bien un bougeoir différant peu de la forme moderne. Taillé dans des sardoines-onyx, ajusté à la base de l'applique, il échappe presque à la vue, dans la confusion des riches accessoires qu'une mince bougie devait faiblement éclairer. Il est vrai que chacun d'eux brille par lui-même plus qu'il n'est nécessaire pour la juste harmonie de l'ensemble : toutes ces pierres taillées, les unes imitant la construction d'une arcade, les autres, de formes ovale ou ronde, entassées à l'entour, sont des agates ou des sardoines-onyx; telles sont aussi, parmi les feuilles à pointes aiguës qui remplissent les vides, les plus nombreuses et les plus apparentes, les graines et les cosses étant le plus souvent des émaux apposés sur or. Ce travail d'assemblage, qui est une des applications d'un genre alors dans sa nouveauté, dont nous avons dit, en terminant notre dernière notice, le succès et la persistance, n'est assurément pas d'un goût irréprochable; il n'est relevé que par les camées qui donnent à la composition un centre, une raison d'être et une explication : le centre est le médaillon sur lequel sont gravées, en relief et de profil, les têtes accolées d'un Éthiopien et d'une femme; les camées dont il est entouré motivent l'arcade qui les encadre; les têtes réunies de Henri IV et Marie de Médicis expliquent la richesse excessive d'un présent destiné à la Reine et au Roi.

Henri IV, ressemblant par ce noble goût, comme par de rares qualités, aux princes qui ont illustré leur règne en protégeant les arts, semble avoir eu pour les pierres gravées une prédilection marquée : l'une de ses deux épées qui ont été exposées dans le musée des Souverains est ornée de camées, représentant la suite des rois de la troisième race, depuis Robert le Fort jusqu'à lui-même; des camées qui ont boutonné son pourpoint ont été conservés. L'artiste qui, en France, s'est acquis le plus de renommée comme sculpteur sur pierres fines, Julien de Fontenay, dit Coldoré, était valet de chambre et graveur du roi; il a fait de sa main les meilleurs portraits de ce prince : celui que nous voyons ici, affirmant la destination du bougeoir, lui est attribué. En regard, et dans une disposition semblable, sont figurés Hercule et Omphale, symboles de la force et de la beauté, ne paraissant ni plus forts ni plus beaux que Henri le Grand et Marie de Médicis.

Toutes les gravures des camées répartis sur le bougeoir sont modernes; l'onyx qui, placé au sommet, surmonte la coquille, est une tête de Claude.

(N° 292 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



Jules Jacquemart del. & sculp.

AIGUIÈRE DE SARDOINE ORIENTALE

ORFÈVRERIE DU COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE, RÈGNE DE HENRI IV

Hauteur, 0m,280. — Largeur, 0m,165.

Le corps de l'aiguière, dont les sculptures en demi-relief simulent une peau de bouc, est la section d'un vase antique, de travail grec; cinq fragments, qui constituent les principales divisions du couvercle, sont les morceaux brisés et rassemblés du même vase : vase dionysiaque, car des feuillages de lierre et quelques rappels de la toison du bouc accusent sa destination originelle. Tel est le merveilleux canthare, le plus rare et le plus complet de tous les vases de gemmes que l'antiquité nous a transmis, vase murrhin, s'il en fut jamais! qui, du trésor de Saint-Denis, a été, en 1790, porté au cabinet des médailles et qu'on y admire aujourd'hui. Il a perdu la monture intéressante, œuvre du moyen âge, qu'il avait conservée jusqu'au commencement du siècle; mais comme pierre antique et travail de lapidaire, il est de premier ordre, intact, sans brisures ni défauts. Il n'en est pas de même de celui que nous possédons : précieux par la matière et par le talent du sculpteur, il ne se compose que d'une portion de vase et de quelques morceaux mutilés; pour les réunir, les orfèvres du roi ont inventé une composition ingénieuse : ils semblent avoir consacré leur œuvre à Pallas, et la peau de bouc rappelle assez bien l'égide de la déesse des combats. C'est sa tête casquée qui se dresse avec fierté au-dessus de l'égide; les chairs sont émaillées d'un ton presque blanc, la chevelure est d'or; sur l'agate-onyx du casque se détachent par leurs colorations les nymphes si gracieusement étendues, le dragon qui s'accroche et forme le cimier. Le petit dragon et l'autre, plus grand, s'échappant de l'anse de l'aiguière qu'il complète par la courbe de son corps et le développement de ses ailes, sont émaillés, sur or, de tons mêlés et doux, dont un vert tendre est la base; dans les mêmes nuances, sont les mascarons qui grimacent sur les épaules et celui qu'abrite le bec rapporté de l'aiguière. L'artiste intelligent a localisé ainsi l'enluminure des émaux et, en distribuant sur tous les joints du vase et du couvercle les feuillages, les cosses et les graines dont nous retrouvons encore ici les enlacements et la combinaison, il n'a employé pour cette partie de son ornementation que l'émail blanc, opaque, quelques points simulant la turquoise et les émaux translucides, à l'imitation du saphir, de l'émeraude et de l'aventurine, des lignes de rubis enchâssés, ajoutant une vivacité inusitée au brillant des émaux.

L'observateur remarquera que le rouge des rubis, relevé par des oppositions heureuses, donne un accent particulier à l'arrangement et à l'effet de cette œuvre excellente : sur le front et sur les volutes du casque, autour du cou de la déesse, sur le front des masques grotesques, dans les lignes courbes du couvercle, ils répandent la richesse et l'éclat. Plus bas on les retrouve, disposés en anneaux, étreignant le balustre du pied; plus bas encore, en fleurons, séparant les godrons de la patte. Cette partie relativement moderne du vase est un assemblage de pierres taillées en cabochons.

(Nº 408 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)



MIROIR DE CRISTAL DE ROCHE

ORFÉVRERIE ITALIENNE, COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE

Hauteur, 0^m,410. — Largeur, 0^m,285.

Ce riche miroir a été offert, par les Etats de Venise, à la reine de France Marie de Médicis. Une plaque de cristal de roche, mesurant 0^m,162 sur 0^m,137, est un objet rare, digne de tout le luxe dont il est entouré; les pierres précieuses, les gemmes de choix, les camées, les émaux, concourent à sa décoration : ce sont de grandes émeraudes qui brillent au milieu du fronton et sur les piédestaux, en retraite, portant deux bustes taillés en ronde bosse dans de belles hyacinthes; des émeraudes aussi, d'une belle eau et choisies, qui encadrent la tête d'une Victoire, sardonyx de gravure antique, posée au sommet du petit monument, et la tête de femme, de gravure moderne, occupant le milieu du soubassement; des émeraudes encore, par groupes de trois, qui séparent les petits camées, à l'effigie des douze Césars. Les colonnes qui supportent l'ordre sont de jaspe oriental, de couleurs grises et douces; le fronton, les plaques des piédestaux et de la base sont de sardoine-onyx. Des émaux, sur or, dessinent toutes les lignes de l'architecture, constituent les chapiteaux des colonnes, et égayent de nuances diversifiées les feuillages, les cosses et les graines qui tapissent le soubassement.

J'ai dit feuillages, cosses et graines, le lecteur aura reconnu les motifs d'orfévrerie qui furent si fort à la mode, en France, pendant la première moitié du dix-septième siècle. Ici où nous les retrouvons, dans la décoration d'une œuvre italienne, modifiés par un travail plus fin mais trop sec, dans des proportions et des rapports qui ne sont plus ceux que nous connaissons, nous sommes en droit de dire que ce genre d'ornement a fait le tour de l'Europe : parmi les noms des orfévres dessinateurs des modèles dont nous avons consulté les recueils, il en est d'Allemands, de Hollandais, d'Anglais; le miroir vénitien ajoute une nationalité de plus à leur nomenclature. Mais si le genre s'est fait un peu partout, c'est en France qu'il a eu son développement le plus complet : l'école de gravure, si franche et si féconde, dont Abraham Bosse est le représentant le plus illustre, s'y est exercée à l'infini; lorsque, sous le règne de Louis XIII et aux approches du règne de Louis XIV, un changement a été désiré, il n'a été qu'une transformation de l'idée première, qui était l'entassement : des fleurs ont pris la place des feuillages et des graines, la disposition restant la même.

La cassette d'or d'Anne d'Autriche est le modèle le plus accompli de cette orfévrerie composée de roses, de jacinthes et d'œillets.

(N° 291 de l'Inventaire des Bijoux de la Couronne, 1791.)

TABLE DES PLANCHES

DE LA

DEUXIÈME PARTIE

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND.

